جدیدیت کی فلسفیانہ اساس
شمیم حنفی
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی

جدیدیت کی فلسفیانہ اساس

شمیم حنفی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
ویسٹ بلاک -1، آر. کے. پورم، نئی دہلی-110066

Jadeediyat Ki Falsafyana Asas
By
Prof. Shamim Hanfi

سنہ اشاعت : جنوری، مارچ 2005 شک 1926
قومی اُردو کونسل کا پہلا اڈیشن : 200
قیمت : -/144
سلسلۂ مطبوعات : 1192

ISBN: 81-7587-079-6

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی-110066
طابع: لاہوتی پرنٹ ایڈس، جامع مسجد دہلی- 110006

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے ایک باضابطہ منصوبے کے تحت تاریخی حیثیت کی
نایاب کتابوں کی مکرر اشاعت کا فیصلہ کیا ہے اور اس ضمن میں کئی اہم کتابیں شائع بھی کی ہیں۔
کونسل کا مقصد اچھی کتابیں کم سے کم قیمت پر مہیا کرانا ہے تاکہ اردو کا دائرہ زیادہ سے زیادہ وسیع
ہو اور سارے ملک میں کہی، بولی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں جہاں تک ممکن ہو
سکے، پوری کی جائیں اور کلاسکس سے لے کر دیگر علمی و ادبی اور نصابی و غیر نصابی کتب آسانی سے
مناسب قیمت پر اردو داں طبقے تک پہنچائی جا سکیں۔

پروفیسر شمیم حنفی کی یہ کتاب "نئی شعری روایت" جو پہلی بار آج سے تقریباً ستائیس سال قبل
شائع ہوئی تھی، ادب بالخصوص شاعری میں جدیدیت کے میلان کے معروضی تجزیے پر مبنی ہے۔
اس میلان نے جب ہمارے ہاں زور پکڑا اور اُس وقت کے نئے لکھنے والوں میں اسے غیر معمولی
پذیرائی حاصل ہوئی تو اس کی موافقت اور مخالفت میں بہت کچھ کہا گیا۔ پروفیسر شمیم حنفی نے موافق
اور مخالف دونوں طرح کی آرا کو سامنے رکھ کر سچائی کی کھوج کی ہے اور اس کھوج میں وہ کامیاب
رہے ہیں۔ اس سلسلے کی ان کی پہلی کتاب "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" کی طرح یہ کتاب بھی
اس موضوع سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے اہمیت کی حامل ہے۔ ان کی افادیت اور اہمیت کے پیشِ
نظر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے ان دونوں کتابوں کی دوبارہ اشاعت کا اہتمام کیا ہے۔

قوی امید ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی دیگر کتابوں کی طرح اس کتاب کی بھی
خاطر خواہ پذیرائی ہوگی۔ اہلِ علم سے گزارش ہے کہ کتاب میں کوئی خامی نظر آئے تو تحریر فرمائیں
تاکہ اگلی اشاعت میں دور کی جا سکے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائرکٹر
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی

صبا کے نام

مباحث

حرفِ آغاز

(دیباچہ، طبع اوّل)

جدیدیت کی روایت اردو میں ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ البتہ گزشتہ چند برسوں میں اس میلان نے ایک مستحکم تخلیقی رویے کی شکل اختیار کر لی ہے جس کے اسباب تہذیبی بھی ہیں، معاشرتی بھی اور فکری ونفسیاتی بھی۔ جدیدیت تحریک یا مکتب فکر نہیں ہے کیوں کہ دونوں صورتوں میں کسی موسس یا قائد کا وجود ایک شرط بن جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی، تہذیبی اقتصادی اور جذباتی ماحول نے زندگی کی طرف چند تازہ کار زاویہ ہائے نظر کی ترتیب وترویج میں حصہ لیا اور تاریخ کے خودکار عمل کے نتیجے میں فکر وفن کے ایسے معیار بھی سامنے آئے جن کی نوعیت اردو کی عام شعری روایت سے مختلف تھی۔ تجربوں کا خوف ایک فطری امر ہے کیوں کہ بیشتر صورتوں میں انھیں قبول کرنے کا مطلب مسلمہ اقدار، روایات اور ذہنی وجذباتی تحفظات سے محرومی یا ان کی نفی ہوتا ہے۔ نسلی اور نظریاتی تعصبات کی مجبوریاں اس کے علاوہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کے میلان کو بھی اکثر علمی وادبی حلقوں میں شبہے کی نظر سے دیکھا گیا۔ نئی شاعری میں تاریخ کے ایک نئے تصور، سائنس اور عقلیت کی مخالفت، مذہب، مابعد الطبیعیات اور لاشعور کے محرکات سے دلچسپی، دیومالا اور اساطیر کے تذکروں، مراجعت اور فنا پرستی یا جذباتی اشتعال اور اعصابی تشنج کے مظاہر، خودنگری اور سماجی رسوم وقیود سے آزادی کے اشاروں کی بنیاد کسی نے جدیدیت کو نئی نسل کے اخلاقی انحطاط، ذہنی کج روی اور اقدار ناشناسی سے تعبیر کیا، کسی کو اس میں سیاسی سازشوں کے مخفی سائے مرتعش دکھائی دیے، اور کوئی اسے مغرب کے ناراض نوجوانوں اور بیٹ نسل یا آواں گارد ادیبوں کی اندھی تقلید سمجھا۔ یہ حقیقت عام طور پر نظر انداز کر دی گئی کہ عالمگیر سطح پر نئی حسیت کے ترجمان ادیبوں اور فنکاروں کی وساطت سے افکار واظہار کا جو منظر نامہ ترتیب دیا جا رہا ہے اس کے اسباب تہذیبی اور طبیعی بھی ہو سکتے ہیں کیوں کہ ذات اور کائنات کی طرف کوئی بھی طرز نظر، تاوقتیکہ اس کی بنیادیں حقیقی نہ ہوں، ایک بین الاقوامی مظہر نہیں بن سکتا۔ بیشک، برصغیر ہند وپاک میں ابھی صنعتی تمدن، مادی آسودگی اور روحانی فقر کے اس نقطے تک نہیں پہنچا ہے، جس نے مغرب کے دانشوروں کو سوالات کے ایک نئے اور انتہائی پیچیدہ سلسلے سے دوچار کیا تھا۔ لیکن تہذیب اور علوم اور سیاسی واقتصادی حوادث نہ کسی جغرافیائی حد کے پابند ہوتے ہیں، نہ کسی عقیدے کی طرح

صرف اس شخص کا تجربہ بنتے ہیں جو ذاتی یا موروثی انسلاک کی بنا پر انھیں از خود قبول کرنے پر آمادہ و مجبور ہو۔ چنانچہ جدیدیت بھی فی الاصل موجودہ عہد کے شعور اور وقت کے اس حصار میں گھرے ہوئے انسان کی عارضی اور ابدی الجھنوں، اس کے تہذیبی رویوں اور تخلیقی میلانات کا ایک ناگزیر رخ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اردو کی نئی شاعری میں تقلید کی جدیدیت کا رنگ بھی بہت نمایاں ہے۔ مقالے میں اس پہلو کی طرف صرف اشارے کیے گئے ہیں کیوں کہ یہ مسئلہ موضوع سے براہ راست متعلق نہیں تھا۔

ظاہر ہے کہ شاعری فلسفہ و فکر کا نعم البدل ہوتی ہے نہ ان کی محتاج۔ یہ انسانی توانائی کا ایک آزادانہ اور مقصود فی النفس مظہر ہے۔ شاعری اور فلسفے کی ہیئت و صیغۂ اظہار کے امتیازات الگ ہیں۔ اسی لیے مقالے کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ پہلا حصہ ان افکار و اقدار کے مطالعے پر مشتمل ہے جو جدیدیت کو فلسفیانہ اساس فراہم کرتے ہیں اور دوسرے حصے میں جدیدیت کی ترجمان شاعری (نئی شاعری) نیز بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کے اولین نشانات اور منتشر عناصر کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مقالے کا بیشتر حصہ ادبی تنقید کے حدود و معاملات سے باہر ہے۔ یہ تقسیم اس لیے بھی ناگزیر تھی کہ فلسفیانہ مباحث میں زبان و بیان اور استدلال کا جو پیرایہ اختیار کیا جاتا ہے، شعر کی زبان، اس کی تابع اور متحمل نہیں ہو سکتی۔

بیسویں صدی کے پیچیدہ فکری سرمایے میں نئی حسیت سے وابستہ شاعری کے رنگ و خط کی تصدیق کرنے والے عناصر کا سراغ لگانا ایک بے حد دشوار کام تھا، خاص طور پر ادب کے ایک ایسے طالب علم کے لیے جس نے تعلیمی زندگی کی کسی بھی منزل پر فلسفہ و فکر کا بالاستیعاب مطالعہ نہ کیا ہو۔ اردو میں اس مسئلے کی طرف توجہ کماحقہٗ نہیں ہو سکی ہے۔ اس سلسلے کی بیشتر کوششیں تعمیمات کا شکار ہیں۔ راقم نے اسی لیے مواد کی ترتیب و تجزیے میں اصل مفکرین اور علما کی تحریروں سے مدد لی ہے اور صرف ان ہی آرا پر بھروسہ کیا ہے جنھیں اہل علمی حلقوں میں اعتبار کی سند حاصل ہے۔ اس جستجو میں اکثر ایسے نتائج بھی دریافت ہوئے جو بعض کلیوں کی نفی کرتے ہیں اور جن کی طرف اردو میں غالباً اس سے پہلے اشارے نہیں کیے گئے۔

اس مقالے میں یہ کوشش مقصود نہیں رہی کہ افکار کا ایک خاکہ تیار کر کے جدیدیت کی ترجمان شاعری کو اس میں سمو دیا جائے۔ راقم نے اپنی حقیر جستجو کا آغاز اس شعری سرمائے کے مطالعے سے کیا تھا، جس سے ایک نئی تخلیقی اور فکری فضا کی تعمیر ہوتی ہے اور اس کی تصدیق کے لیے ان علماء و مفکرین کی جانب نظر کی جنھیں افکار و اظہار کے نئے زاویوں کے مفسرین کی حیثیت حاصل ہے۔ اس طرح یہ سفر معاصر عہد کی تخلیقی فکر کے ایک مستحکم میلان اور اس عہد کے جذباتی، نفسیاتی اور فکری منظرنامے کے مابین روابط کی تلاش سے عبارت ہے۔

❖❖❖

ابواب کی ترتیب سے لے کر اختتام تک یہ سارا کام استاذی پروفیسر آل احمد سرور کی شفقت و توجہ کا مرہون منت ہے۔ اس نعمت الطاف کے بغیر مقالے کی تکمیل کا خواب بھی میرے لیے محال تھا۔ استاذی پروفیسر احتشام حسین مرحوم بھی برابر میری کاوشوں میں دلچسپی لیتے رہے۔ خاص طور پر اشتراکی حقیقت نگاری کے باب میں کئی اہم ماخذ تک رسائی ان ہی کی وساطت سے ہوئی۔ اب کہ وہ نہیں ہیں ان کے وجود کی برکات و فیوض کا نقش اور گہرا ہو گیا ہے۔ ان بزرگوں کی محبت و شفقت کا احساس و اعتراف مجھے ہمیشہ رہے گا۔

مواد کی فراہمی کے سلسلے میں ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی اور ڈاکٹر وحید اختر سے بھی مجھے بہت مدد ملی۔ خلیل صاحب کے ذاتی کتب خانے میں رسائل کا ذخیرہ انتہائی قیمتی اور کمیاب ہے۔ ان احباب کی اعانت و خلوص کے بغیر کئی بحثیں ادھوری رہ جاتیں۔ میں پروفیسر اسلوب احمد انصاری اور دوستوں میں سید وقار حسین، شمس الرحمٰن فاروقی، چودھری محمد نعیم، عمیق حنفی اور محمود ہاشمی کا بھی ممنون ہوں جن کا تعاون اس تالیف کی تیاری میں مختلف سطحوں پر مجھے حاصل رہا، ان تمام مفکرین، شعرا اور مصنفین کا شکریہ بھی مجھ پر قرض ہے جن کے حوالوں اور افکار سے استفادے کے بغیر مقالے کی ترتیب کا کام پورا نہ ہوتا۔

جدیدیت کے موضوع پر انگریزی میں نئی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ برابر جاری ہے۔ اس سلسلے میں ہر کتاب تک رسائی ممکن تھی نہ مقصود، پھر بھی میں چاہتا تھا کہ بنیادی اہمیت رکھنے والے ہر مصنف کے خیالات سے براہ راست آگہی حاصل ہو جائے۔ لیکن حتی الامکان کوششوں کے باوجود کچھ کتابیں ہندستانی کتب فروشوں اور کتب خانوں کے ذریعے دستیاب نہ ہو سکیں۔ اس محرومی کے سبب بعض مسائل کا تجزیہ یقیناً ناکافی ہوگا۔

یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کا بھی شکریہ جس نے اس موضوع پر کام کے سلسلے میں مجھے سینیر ریسرچ فیلوشپ سے نوازا۔

شعبۂ اردو	شمیم حنفی
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ	یکم رجنوری ۱۹۷۴ء

یہ کتاب میرے طویل تحقیقی مقالے "بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" کے ابتدائی چار ابواب پر مشتمل ہے۔ آخری تین ابواب ایک الگ کتاب کی شکل میں "نئی شعری روایت" کے نام سے شائع ہوں گے۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ نے مکمل مقالے پر ڈی لٹ: کی ڈگری مجھے دی تھی۔

شعبۂ اردو	شمیم حنفی
جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی	یکم راکتوبر ۱۹۷۶ء

دیباچہ طبع ثانی

''بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کے عنوان سے میں نے 1972ء میں اپنا مقالہ مرتب کرلیا تھا۔ اس حساب سے ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' اور نئی شعری روایت'' کے طور پر شائع ہونے والی کتابیں اب تیس برس پرانی ہو چکی ہیں۔ تیس برس کی مدت کسی فرد کی زندگی میں اور کسی معاشرے کی تاریخ میں کم نہیں ہوتی۔ جو مسائل ان کتابوں میں زیر بحث آئے ہیں ان کی شبیہیں اب پہلی جیسی نہیں رہیں۔ دنیا بدلی تو لوگ بھی بدلے۔ خود میری اپنی ترجیحات میں، گرد و پیش کی دنیا کے عمل اور ردعمل کی نوعیتوں میں، دیکھے اندیکھے بہت سے فرق پیدا ہو گئے۔ اپنی روایت اور فکری میلانات، بالخصوص انیسویں صدی کی عقلیت اور بیسویں صدی کی ترقی پسندی، جدیدیت (اور مابعد جدیدیت!) کے بارے میں میرے سوچ بچار کا سلسلہ متذکرہ کتابوں کی تکمیل کے ساتھ ختم نہیں ہوا۔ اپنی روایت کے ساتھ ساتھ اپنی فکر اور اپنے موقف پر نئی حقیقتوں اور نئی شخصی اور اجتماعی صورت حال کے سیاق میں نظر ثانی کی کوششوں سے میں دست بردار بھی نہیں ہوا۔

چنانچہ ابھی حال میں شائع ہونے والی میری دو کتابیں — ''تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ'' (ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی) اور ''خیال کی مسافت'' (ناشر: دنیازاد پبلشرز، کراچی) جدیدیت کی فلسفیانہ اساس اور نئی شعری روایت کے ضمیموں کی حیثیت بھی رکھتی ہیں۔ جی چاہے تو انھیں ان کی بازدید کہہ لیجیے۔ اب جو میں تیس برس پہلے کی اس ذہنی روداد کو پھر سے دیکھتا ہوں تو مجھے تھوڑی بے کلی بھی ہوتی ہے۔ اس عرصے میں میرا نقطۂ نظر ہی نہیں، اس نقطۂ نظر کے اظہار کی شکلیں بھی تبدیل ہوئی ہیں۔ لہٰذا اس کا کیا جواز ہے کہ ایک پرانے، فرسودہ راگ کو پھر سے چھیڑا جائے اور ان کتابوں کو نئے سرے سے شائع کیا جائے؟ مجھ میں اس اقدام کا حوصلہ تھا نہ طلب۔ لیکن ایک احساس جو بار بار شہو کے لگاتا رہا، یہ تھا کہ ان دونوں کتابوں نے جو شدید ردعمل اپنی اشاعت کے وقت پیدا کیا تھا، تحسین و تنقیص دونوں کی سطح پر، اور جس کا تفصیلی بیان مجھے اپنے بعض دوستوں اور ہم عصروں کے مضامین میں دکھائی دیتا ہے، اس میں تیس برس گزر جانے کے باوجود کمی نہیں آئی۔ آج بھی یہ دونوں کتابیں حسب معمول پڑھی جاتی ہیں اور اردو کے عام طالب علموں کے لیے تو انھوں نے کم و بیش ایک مستقل حوالے کی

حیثیت اختیار کرلی ہے۔ ان کا استعمال بغیر حوالے کے بھی عام ہے۔ لیکن بازار میں یہ کتابیں دستیاب نہیں۔ لائبریروں سے ان کے کچھ نسخے چرا لیے گئے، باقی ماندہ خستہ و شکستہ ہو چکے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے ان کتابوں کو بیسویں صدی کے دوران چھپنے والے چند اہم ترین علمی کتابوں میں شمار کیا ہے۔ ان کی اس محبت آمیز رائے سے بھی میری ہمت کچھ بڑھی۔ چنانچہ نیشنل کونسل برائے فروغ اردو زبان کے لٹریری پینل کی ایک میٹنگ میں جب کونسل کے فعال ڈائرکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ اور ان کے معاون جناب روپ کرشن بھٹ نے ان کتابوں کے نئے ایڈیشن شایع کرنے میں دلچسپی دکھائی تو میں نے بھی ہامی بھرلی۔ اب چاہیے تو یہ تھا کہ میں دو جلدوں اور تقریباً سات سو صفحوں پر مشتمل ان کتابوں کو غور سے پڑھتا اور مناسب ترمیم و اضافے کرتا۔ لیکن اب اپنی تحریروں سے یا اپنے آپ سے مجھے اتنا لگاؤ بھی نہیں کہ اس بارگراں کو اٹھانے کا جتن کروں۔ سو یہ کتابیں تیس برس پہلے جس طرح لکھی گئی تھیں اسی طرح پھر سے چھاپی جارہی ہیں۔ حوصلہ مند قاری سے اور جواں سال طالب علموں سے میری گزارش بس یہ ہوگی کہ کسی قطعی نتیجے تک پہنچنے سے پہلے وہ جدیدیت اور ترقی پسندی سے متعلق میری بعد کی الٹی سیدھی تحریروں پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔ اس سے مجھے فائدہ پہنچے گا اور وہ اردو کی دو پامال کتابوں کو پڑھنے کے نقصان سے بچے رہیں گے۔

میں کونسل کی لٹریری کمیٹی کے سربراہ، شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا اور کونسل کے ڈائرکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ اور پرنسپل پبلی کیشن آفیسر جناب روپ کرشن بھٹ کا تہ دل سے ممنون اور متشکر ہوں۔

عزیز محترم پروفیسر قاضی افضال حسین (صدر شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) کا مشورہ تھا کہ ان کتابوں کی نئی اشاعت میں غیر ضروری تاخیر سے بچنے کی آسان صورت یہ ہو سکتی ہے کہ میں بس صفحے دو صفحے کا ایک نوٹ لکھ کر ہاتھ جھاڑ لوں اور کتابیں کونسل کے حوالے کردوں۔ چنانچہ یہ چند سطریں اسی مشورے پر عمل آوری کا نتیجہ ہیں۔

دہلی: یکم ستمبر ۲۰۰۳ء — شمیم حنفی

- جدیدیت کا تاریخی تصور
- جدیدیت کی فلسفیانہ اساس
- جدیدیت اور سائنسی عقلیت
- جدیدیت اور اشتراکی حقیقت نگاری

The new philosophy will................doubtless demonstrate, in accordance with the implications of science, that there remains no ivory tower for detached speculation that makes no difference to the world. Facts have turned into acts, freedom is no longer an illusion, stagnant truth has become an eternal challenge. When these insigts are finally organised into an embracive philosophy, the picture of man will likewise be altered,he will appear as an agant of greater power, creativity, and responsibility than before, but he will be humble before truth.

Henry Margenau,

in:key Reporter,25,1959:2,3,8.

پہلا باب

- جدیدیت کا تاریخی تصور
- ہندستان میں جدید دور کا آغاز اور جدید شاعری کی تحریک
- حواشی اور حوالے

شعر وادب اور فنونِ لطیفہ کی روایت کے تناظر میں جدیدیت (Modernity) ایک ذہنی اور تخلیقی رویے کا اشاریہ ہے۔ تجدد پرستی (Modernism) کے مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔ چنانچہ ایک اصطلاح کے طور پر اسے سب سے پہلے انیسویں صدی کے اواخر میں کیتھولک عقائد کی قدامت پرستی کے خلاف روشن خیالی کی ایک تحریک کے پس منظر میں برتا گیا۔ تجدد پرستی کا تصور اول و آخر اپنے زمانی رشتوں کا پابند ہے اور اس اعتبار سے ہر وہ رویہ جو زندگی کی پرانی قدروں سے گریز اور نئی قدروں کی جستجو کا پتہ دیتا ہے، جدید ہے۔ دوسرے الفاظ میں تجدد پرستی معاصریت کی ہم معنی ہوئی اور گذرے ہوئے کل کی "ہر وہ حقیقت جسے" آج کی "ذہنی تائید حاصل نہ ہو سکے قدیم کی مترادف ہوئی۔

ادب میں جدیدیت کا مفہوم زماں کی اس میکانکی اور مادی تقسیم کو قبول نہیں کرتا۔ جدیدیت قصۂ جدید وقدیم کو دلیل کم نظری تو نہیں سمجھتی مگر قدیم اور جدید کا تصور اس کے نزدیک محض تاریخی حقائق یا ذہنی ارتقا کے خارجی مظاہر سے مشروط نہیں ہوتا۔ اردو کی شعری روایت میں حالؔی اور آزادؔ سے لے کر اب تک، یہ ذہنی غلط روی عام رہی ہے کہ شعر وفن کے سلسلے میں بھی اشارہ ہیں اور انیسویں صدی کی تہذیبی نظر ثانی کو جدید میلان کا نقش اولین تسلیم کر لیا گیا اور طرزِ احساس وطرزِ اظہار کے جائے محض خیالات کی تبدیلیوں پر جدید شاعری کی عمارت کا پہلا پتھر رکھ دیا گیا۔ خیالات کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن شاعری میں ان کی اہمیت محض خام مواد کی ہوتی ہے۔ ابلاغ کا مسئلہ اسی لیے پیدا ہوتا ہے کہ خیال شاعری میں آنے کے بعد صرف خیال نہیں رہ جاتا، اگر ایسا ہو تو انتقالِ معنی کے بعد شعر کے الفاظ کا وجود اپنے آپ ختم ہو جائے اور ان کی ندرت کا احساس بھی زائل ہو جائے۔ والیرؔی نے اپنے مضمون "شاعری اور مجرد فکر" میں شعری اظہار کے اس مسئلے پر مفصل بحث کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر مفہوم ومعنی کو نصب العین قرار دیا جائے تو انہیں سمجھ لینے کے بعد الفاظ سامع کے شعور سے نکل جائیں گے۔ اس کے بعد وہ چاہے تو اس مفہوم کو کسی دوسرے صیغۂ اظہار یا بدلے ہوئے الفاظ میں دوسروں تک پہنچا سکتا ہے۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ شاعری زبان کا تحفظ اس طور پر کرتی ہے کہ خیال الفاظ کے ایک مخصوص سانچے میں سمٹنے کے بعد

ایک نئے معنی سے ہم کنار ہوتے ہیں اور ایک جمالیاتی وحدت کی تخلیق کرتے ہیں۔ کسی شعر کو محض اس لیے بار بار نہیں پڑھا جاتا کہ اس کے خیال کو دوہرایا جائے۔ محض خیال پرستی شاعرانہ انفرادیت کی سب سے بڑی دشمن ہے۔ لیکن مجموعۂ نظم حالی کے دیباچے میں "جدید اردو شاعری" کی تحریک کا ذکر کرتے ہوئے حالی نے اسی خیال پرستی میں جدید شعری میلان کا سراغ لگایا ہے اور لکھتے ہیں کہ "یہ تحریک خوش قسمتی سے ایسے وقت میں ہوئی جب کہ اردو زبان میں مغربی خیالات کی روح پھونکی جاری تھی۔ لٹریچر میں بہت سی کتابیں انگریزی سے اردو میں ترجمہ ہوگئی تھیں اور ہوتی جاتی تھیں۔ دیسی اخباروں میں بھی جن میں سے سائنٹفک سوسائٹی علی گڑھ کا اخبار خصوصیت کے ساتھ ذکر کے قابل ہے، اکثر انگریزی آرٹیکلوں کے ترجمے ہونے لگے تھے۔" اس دیباچے میں حالی نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ انھیں مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے" لیکن مغربی شاعری کے اصول سے ناواقفیت کے باوجود حالی نے مشرقی شاعری کی تنقید و تجزیے میں مغربی خیالات کے سرسری علم کو اپنا رہنما بنایا۔ شاعری میں اساسی حیثیت خیالات کے بجائے شعری تجربے اور اس کے اظہار کی نوعیت کو حاصل ہوتی ہے۔ کلیم الدین احمد جب مقدمۂ شعر و شاعری کو عصر حاضر کے لیے خضر راہ ہونے کی صلاحیت سے عاری قرار دیتے ہیں تو ان کی نظر دراصل حالی کی اسی نارسائی کا محاکمہ کرتی ہے۔

اردو زبان اور ادب کے ارتقا میں حالی کے کارناموں کی اہمیت اور ان کی قدر و قیمت مسلم ہے اور "اپنے زمانے، اپنے ماحول، اپنے حدود میں حالی نے جو کچھ کیا وہ لائق ستائش ہے۔" لیکن وہ زمانے اور ماحول کے جبر کی وجہ سے ہی سہی، حالی کے "جدید شعور" کی یک جہتی اور اس کے نقائص کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس سلسلے میں حالی سے زیادہ قصور اس ذہنی روایت کا ہے جس نے لفظ جدید کے سماجی، مادی اور تاریخی تصور کا اطلاق "جدید" کے فلسفیانہ اور ادبی تصور پر کرتے وقت جدیدیت کے تاریخی، فلسفیانہ اور ادبی مفہوم کے امتیازات کو نظر انداز کر دیا اور جذبہ و خیال کی اس آویزش و پیکار کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی جس کے نشانات خود حالی اور آزاد کے یہاں بہت واضح ہیں۔ مثال کے طور پر ن۔ م۔ راشد گرچہ معاصریت کو جدیدیت سے متمائز کرتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں کہ "ہمارے اپنے زمانے کی بعض تحریکوں نے ہمیں پہلی مرتبہ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کر دیا ہے۔" لیکن جدید شاعری کے رسمی تصور کی گرفت سے آزاد نہیں ہوتے اور اس مروجہ زاویۂ نظر کی ہمنوائی بھی کرتے ہیں کہ "آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے جسے جدیدیت کہتے تھے وہی آج ہماری روایت کا جزو بن چکی ہے۔ مثلاً حالی اور آزاد کی شاعری جو بڑی حد تک انتقاماً روایت سے بغاوت کی مظہر تھی آج ہماری روایت کا اہم حصہ ہے۔"(1) ہندستان میں اٹھارویں اور انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ الثانیہ کا اظہار علوم و افکار کے شعبوں میں جن تبدیلیوں کی وساطت سے ہوا انھیں روایت سے بغاوت کے بجائے زمانے کے فطری

تسلسل اور اس کے خود کار عمل کا ایک لازمی عنصر سمجھنا چاہیے۔ حالؔی اور آزاؔد نے تاریخ کے اس خود کار عمل سے ذہنی وابستگی کا ثبوت دیا اور اپنے عہد کے قوی الاثر مقاصد کا شعور عام کرنے کی خدمت انجام دی ہے۔ ان مقاصد سے ذہنی رشتہ و ربط کے باوجود جذباتی بعد اور مغایرت کا احساس بھی ان کی تحریروں میں گرچہ بہت روشن ہے، لیکن قومی تعمیر اور سماجی افادیت کے طلسم نے ان کی جذباتی کشمکش اور داخلی ہیجان کو پس پشت ڈال دیا اور ان کی ذات ان کی اجتماعی کائنات کا حصہ بن گئی۔

انھوں نے اپنی انفرادیت یا ذات کو معاشرے کا مرکز سمجھنے کے بجائے خود معاشرے کی مرکزیت کو ایک سماجی قدر کے طور پر تسلیم کر لیا اور غزلیہ شاعری کے جذباتی حصار سے رہائی، قومی اصلاح کے شور کی ہمنوائی، اپنے عہد کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی تحرک سے وابستگی اور حب الوطنی کی ایک ہندستان گیر تحریک کی ترجمانی کے فرائض خود پر عاید کر لیے۔ ان کی یہ کوششیں انفرادی وجود پر سماجی وجود کے طبیعی تسلط کا پتہ دیتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ حالؔی، آزاؔد اور اسمٰعیل میرٹھی کے یہاں زندگی کے ساتھ شاعری کے موضوعات تو بدل گئے لیکن شعری تجربے کی نوعیت اور اس کے صیغۂ اظہار میں کوئی نمایاں فرق پیدا نہ ہو سکا۔ مجموعۂ نظم حالؔی کے دیباچے میں حالؔی کا یہ اعتراف بھی شامل ہے کہ مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع اردو میں ہو بھی نہیں سکتا چنانچہ مبالغے اور اغراق سے نفرت اور مغربی شاعری کے نئے چرچے کے ایک مبہم احساس کے علاوہ، ان کے کلام میں '' کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے یا اپنے قدیم طریقے کو ترک کرنے کا الزام عاید ہو۔'' شبلؔی اور اکبرؔ کی شاعری حالؔی اور ان کے رفقا کے مقابلے میں ایک مختلف بلکہ متضاد رخ کی نشاندہی کرتی ہے۔ پھر بھی مقصد کی نوعیت کے اعتبار سے یہ دونوں بھی حالؔی ہی کی صف میں شامل ہیں اور اصلاح قوم کے اجتماعی مقصد کا شعور ان دونوں کے یہاں بھی کارفرما ہے۔ یہ طرز فکر اجتماعی فن کی محرک ہے۔ اجتماعی فن کا مہلک ترین پہلو یہ ہے کہ اس کی صورت گری تخلیقی قوتوں کے بجائے طے شدہ فارمولوں کی مدد سے کی جاتی ہے اور یہ فارمولے شاعر کی انفرادی استعداد سے زیادہ اجتماعی تقاضوں اور سطح شعور کے پابند ہوتے ہیں۔ نتیجتاً فن جنس بازار اور عام مذاق طبع کا غلام بن جاتا ہے۔ اس کی قدر و قیمت کا تعین اجتماعی فیصلوں کا تابع ہو جاتا ہے۔ پاس برس کا یہ خیال غلط نہیں کہ اجتماعی مذاق جتنا فیصلہ کن ہوتا جاتا ہے اعلیٰ صلاحیتوں کی ترجمانی کا خواب اسی نسبت سے کمزور ہونے لگتا ہے۔ انفرادی لے ہجوم کے شور میں ڈوب جاتی ہے یا اسے اس سطح تک اترنا پڑتا ہے جہاں اس کے رشتے ذات سے منقطع اور غیر ذات سے استوار ہو جائیں۔

ہر مادی تجربہ انسانی نظام افکار و احساس کی مختلف سطحوں پر اپنے اثرات منعکس کرتا ہے۔ ایک ہی تجربے کے تاثر کی نوعیتیں مختلف افراد پر مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔ تاریخ کا مادی تصور نوعیتوں کے اس اختلاف کے

بجائے ایک تعمیمی نظریے سے روشنی حاصل کرتا ہے اور ان باہم متصادم لہروں سے صرف نظر کرتا ہے جو ایک ہی عہد کے بطن سے نمودار ہوتی ہیں۔ تہذیب کے صحیح آب و رنگ کو سمجھنے کے لیے ان تصادمات کا تجزیہ ناگزیر ہے۔ تاریخ اور تہذیب ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ جدید اردو شاعری کے سرآغاز کی جستجو میں چونکہ محض تاریخی واقعات کی اساس پر جدید و قدیم کے فیصلے کیے گئے اس لیے جدید کی اصطلاح کے تمام مضمرات کا احاطہ بھی ممکن نہ ہو سکا۔

شاعری میں بنیادی صداقت زبان ہے۔ زبان کے مسائل محض تاریخ یا واقعات کی بنیاد پر حل نہیں کیے جا سکتے کیوں کہ زبان کا عمل الفاظ و اصوات ہی تک محدود نہیں ہوتا۔ اس کی گرفت انسان کی پوری شخصیت اور اس کے تمام ابعاد پر ہوتی ہے۔ کیسرر نے زبان کو ایک مکمل نظام سے تعبیر کیا ہے جس کی وضاحت کے لیے صرف تاریخی یا طبیعی وقائع و حوادث کی اصطلاحات کافی نہیں ہوتیں۔(2) ہر انفرادی لہجہ اپنا ایک مخصوص ڈھانچہ رکھتا ہے جس کی نوعیت صوری بھی ہوتی ہے اور معنوی بھی۔ زبان وہ جادوئی کلمہ ہے جس سے افراد کے باطن کا دروازہ کھلتا ہے اور زبان کی بنیادیں عملی قوتوں کے بجائے منطقی اور ذہنی قوتوں پر استوار ہوتی ہیں۔ زبان کا تخلیقی استعمال اس کی منطق کی نوعیتوں کو بھی بدل دیتا ہے۔ ہر یقلیطس کا یہ قول کہ "مجھے مت سنو میرے الفاظ کو سنو" اسی نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ الفاظ میں چھپی ہوئی کائنات معنی انسان کے خارجی وجود کی دنیا سے زیادہ پر پیچ، گہری اور وسیع ہوتی ہے۔ کائنات ارضی میں مرکزی حیثیت گویائی کی قوت کو حاصل ہے۔ اس کائنات کے معنی و مفہوم تک رسائی کے لیے الفاظ کے معانی کا تعین اور تجزیہ ناگزیر ہے۔ تاریخی اور طبیعی مظاہر مشہود حقیقتوں کی گتھیاں سلجھانے میں معاون ہوتے ہیں۔ لیکن فلسفہ و شعر جو باطن کی دنیا کی سیاحی سے عبارت ہیں اس دنیا تک ہمیں زبان ہی کے وسیلے سے پہنچاتے ہیں۔ وجود کی مختلف سطحوں کی دریافت کا وسیلہ بھی یہی ہے۔

فلسفیانہ اور تخلیقی فکر کے لیے موضوع و مواد کی فراہمی میں ذاتی تجربوں کے علاوہ تاریخی وقائع اور حالات کا حصہ بھی ہوتا ہے۔ لیکن تخلیقی فکر تاریخ کو محض گزرے ہوئے زمانے کی دستاویز نہیں سمجھتی۔ تاریخ ماضی کے ایک مخصوص علاقے یا واقعات کی گرد سفر میں لپٹے ہوئے عہد گذشتہ کے بجائے ایک کلی حقیقت کا نام ہے۔ کروچے نے تاریخیت کے اسی تصور پر زور دیا ہے۔ اس حقیقت کے دائرے میں وقت انسانی تجربوں کے ایک سلسلہ وار عمل کی شکل میں ہر لمحہ گردش کرتا رہتا ہے۔ وقت کا یہی تسلسل ہر تاریخ کو معاصر تاریخ بناتا ہے کیوں کہ ماضی کے ہر لمحہ کا سفر بھی حال کی ہی سمت میں ہوتا ہے اور اس طرح گم گشتہ لمحے بھی ہمارے تجربے کا حصہ بن جاتے ہیں۔ بیسویں صدی کی فکر اور تخلیقی شعبوں میں مراجعت کی جستجو کے عناصر ماضی کو ایک نئی معنی سے ہمکنار کرتے ہیں اور ماضی کو حال کی معنویت کا ایک حصہ بناتے ہیں۔

حال کی زندہ حقیقتوں سے ماضی کے جو عناصر ہم آہنگ نہیں ہو پاتے انہی کو غالب نے تقویم پارینہ کہا تھا۔ ظاہر

ہے کہ تقویم پارکا مقدر فراموش کاری کی دھند میں غائب ہو جانے کے سوا کچھ اور نہیں۔ تاریخ کا مادی تصور ہر طبیعی مظہر کو، خواہ وہ انتہائی کم مایہ و بے بساط ہو اور انسان کے ذہنی تجربے میں اس کی جڑیں چاہے جتنی کمزور ثابت ہوں، ایک ناگزیر حقیقت کے طور پر قبول کرتا ہے۔ نطشے نے یہ کہتے ہوئے کہ حال میں جو حقیقت بلند ترین ہے صرف اسی سے ماضی کی تشریح کی جاسکتی ہے، تاریخ کے اسی تصور پر ضرب لگائی ہے۔ جب وہ تاریخ کو انسانی وجود کے دائم متحرک عمل کی خادمہ کہتا ہے تو عمل سے اس کی مراد محض جسمانی اور مادی عمل نہیں ہوتا کیوں کہ اگر تاریخ کو محض مادی فتح و شکست کی روداد سمجھ لیا جائے تو اس کا نتیجہ یہ نکلے گا کہ تاریخ عملی جد و جہد کے احکامات کی پابندی کے علاوہ کسی وسیع تر مفہوم کی حامل نہیں ہوتی۔ ایسی صورت میں تہذیب کے مادی ارتقا کے ساتھ انسان کے جذباتی نظام کی ہیئتیں بھی تبدیل ہوتی جائیں گی اور ہر آن اسے ایک نئے نظام اقدار کا سامنا ہوگا۔ یہ صورت حال ہر قدر کو ایک واقعے کے حدود میں اسیر کر دے گی اور زندگی کے فطری اور مسلسل عمل یا انسان کے بنیادی نظام جذبات سے اس کا کوئی علاقہ نہ رہ جائے گا۔ ہر پرانی قدر اخبار کے بوسیدہ صفحات میں گم ہوتی جائے گی اور ہر مادی واقعہ انسان کو ایک نئی قدر سے دوچار کرتا رہے گا۔

اسپنگلر نے ایک بہت معنی خیز بات کہی ہے کہ تاریخ میں حقائق، دریافتوں یا دولت کی جیت کوئی معنی نہیں رکھتی۔(3) یعنی یہ محض واقعات ہیں صداقتیں نہیں اور ان کا دائرۂ اثر انسان کی بیرونی زندگی میں تبدیلیوں کو راہ دے سکتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کے باطن کا نظام بھی تبدیل ہوتا رہے۔ مشینیں اور سائنسی ایجادات انسان کو مادی سہولتوں کا تجربہ عطا کرسکتی ہیں لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہی سہولتیں جذباتی طور پر اسے عذاب و اذیت کے احساس میں بھی مبتلا کریں۔ محض مادی ساز و سامان سے اگر انسان کی روحانی ضرورتیں پوری ہوسکیں تو مادی عیش و فراغت اور روحانی سکون و آسودگی کے امتیازات ختم ہو جائیں گے۔

تاریخ کے مادی تصور نے تاریخ اور تہذیب کے مابین ایک گہری خلیج حائل کر دی ہے جب کہ عام خیال یہی ہے کہ تہذیب سازی اور تاریخ سازی کا عمل ایک دوسرے کے مترادف ہے۔ لیکن تاریخ کا عام مفہوم اقتدار کی کشمکش میں مادی اور عملی طور پر کامیاب ہونے والے کی کارگزاریوں تک محدود ہے۔ اس اقتدار کی نوعیت بھی سیاسی اور سماجی ہے، فکری اور نفسیاتی نہیں۔ اس لیے انسان کی قوتِ فکر، اس کا احساس جمال، اس کی خیال آرائی، اس کی خیر پرستی، اس کی خوب سے خوب تر کی جستجو، جذبے اور احساس کی جن دنیاؤں کو آباد کرتی ہے وہ سماجی اور سیاسی عناں گیروں کی دنیا سے مختلف ہوتی ہیں۔ مادی سطح پر ایک جیسی زندگی گزارتے ہوئے بھی انسان ذہنی اور جذباتی سطح پر ایک دوسری زندگی گزارنے پر قادر ہوتا ہے۔ اسپنگلر نے ان لوگوں پر سخت تنقید کی ہے جو اپنے مادی وسائل اور اختیارات کی مدد سے کسی ملک یا قوم یا معاشرے کی سربراہی کے تمام حقوق پر قابض ہو جاتے ہیں اور

انسانی خیال وعمل کے ہر شعبے میں صرف ان کی تقلید ذریعۂ نجات سمجھ لی جاتی ہے۔ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ تاریخ میں جن افراد کو لوگ بالعموم ہیرو کا لقب عطا کرتے ہیں (جذباتی اور روحانی طور پر) وہ انسانی ارتقا کی روایت میں بدترین جرائم کے مرتکب ہوئے تھے۔(4) مادی تاریخ کی لہر سے تہذیب کی لہر بعض اوقات الگ بھی ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر 1870ء کی جرمنی اور فرانس کے مابین ہونے والی جنگ کے نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ اس جنگ میں سیاسی فتح جرمنوں کو ملی اور فرانس ایک شدید جذباتی اور ذہنی صدمے سے دوچار ہوا۔ شکست وفتح کی اس بازی گری کا نتیجہ 1870ء کے بعد جرمن ادب میں مطلقیت کے میلان کی شکل میں رونما ہوا۔ اس میلان میں خود اعتمادی، مادی برتری، نشاط پرستی، توانائی اور قوت کے عناصر کی آمیزش تھی۔ اس کے برعکس، ہزیمت زدہ فرانس کے فکر وفن پر دور انحطاط کے یاس پرست شاعروں کا تسلط دکھائی دیتا ہے۔ لیکن رویے کی رجائیت یا قنوطیت سے قطع نظر، قدر کے اعتبار سے فرانس کے یاس پرست شاعر نظر آتے ہیں اور جرمنی کے رجائی محض محبان وطن۔ 1870ء سے پہلے تک فرانسیسی ادیب جرمنی کو فنون لطیفہ کا مرکز تصور کرتے تھے۔ فتح کی سرشاری نے جرمنی کے مطلقیت پسند شعرا کو تخلیقی اضطراب کے بجائے سیاسی برتری کے احساس تفاخر میں مبتلا کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مادام دے اسٹیل جس کی کوششوں سے اب تک فرانس میں جرمن ادب کے فروغ ومقبولیت کی لے تیز ہوئی تھی اور جو اب تک قومی سطح پر ادب کی ترقی کے تصور سے بیگانہ تھی، اس نے روسو کی رومانیت سے اپنے ہم عصر فرانسیسی شعرا کے تخلیقی شعور کو ہم آہنگ کرنے کی جدوجہد شروع کر دی۔ بودلیر، ملارمے، ورلین، ہرین بو اور والیری کے تخلیقی شعور کا سرچشمہ اولین یہی رومانیت تھی اور ان کے نام محض فرانسیسی ادب کے اہم ترین نام نہیں ہیں۔ اپنی "زوال پذیری" کے باوجود یہ نام عالمی ادب کی عظمت کا نشان بن گئے اور ان کے اثرات کی حدیں فرانس سے نکل کر مشرق ومغرب کے دور دراز علاقوں تک پھیل گئیں۔ جرمنی نے فرانس کو سیاسی اعتبار سے پسپا کر دیا تھا۔ انحطاط کے نقیب شاعروں نے ادبی شہنشاہیت حاصل کر لی۔ گوئٹے نے ان شاعروں کی اسی کامرانی کے پیش نظر ان کی انحطاط پرستی کو فن کی انتہائی بلوغت کا نقطۂ عروج قرار دیا ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مادی ترقی کا معیار ناگزیر طور پر تہذیبی ارتقا کے معیار سے ہم آہنگ نہیں ہوتا، نہ ہی مادی شکست حتمی طور پر تہذیبی شکست کی ضامن ہوتی ہے۔ تاریخ عام طور پر قوموں کے عروج وزوال کا جو خاکہ مرتب کرتی ہے، اس کی اساس خارجی سطح پر رونما ہونے والی کامرانیاں یا ناکامیاں بنتی ہیں اور سیاسی زوال کو اقدار وافکار کے زوال کی علامت فرض کر لیا جاتا ہے۔ یہ تاریخ کا سطحی اور ایک رخا تصور ہے۔ ہرڈر تاریخ کو نسل انسانی کی تعلیم کہتا ہے۔ کانٹ اسے آزادی کے تصور کے ارتقا سے تعبیر کرتا ہے اور ہیگل کے نزدیک یہ روح عالم کی توسیع ذات ہے۔(5) ان تینوں نظریوں کے مطابق تاریخ اقدار اور معیاروں کی ایک

مسلسل جستجو کا اشاریہ بن جاتی ہے جس پر سیاسی وقائع کی روشنی میں کوئی قطعی حکم نہیں لگایا جاسکتا۔

شاعری یا تخلیقی اظہار کی دوسری ہیئتوں میں تاریخی وقائع یا حقیقتوں کی عکاسی تاریخ نگاری کے عمل سے مطابقت نہیں رکھتی۔ تاریخی حقائق کو ان کے منطقی ربط اور تسلسل کے ساتھ شاعری میں پیش کرنا شاعری کے بنیادی عمل اور طریق کار کی نفی کرنا ہے۔ شاعر اور مؤرخ، بقول ارسطو، صرف اس لیے ایک دوسرے سے مختلف نہیں ہوتے کہ ایک نظم میں لکھتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ ہیروڈوٹس جس سے یونان میں تاریخ نویسی کا آغاز ہوا، اگر اس کی کتاب اوزان کی پابندی کے ساتھ نظم کردی جائے جب بھی وہ تاریخ ہی کہی جائے گی، شاعری نہیں۔ اس سلسلے میں یہ توجیہہ بھی کافی نہیں کہ شاعری مادی وقائع کے بجائے وقائع سے متعلق مجرد فکر کا اظہار کرتی ہے۔ مجرد فکر کے بغیر شاعری شخصیت میں گہرائی اور اس کی نظر میں وسعت نہیں پیدا ہوسکتی۔ والیری تو یہاں تک کہتا ہے کہ ''شاعر اگر محض شاعر ہے اور کبھی تجریدی طریقے سے نہیں سوچتا تو وہ دنیا میں بحیثیت شاعر کوئی اثر قائم نہیں کرسکتا۔'' لیکن شاعر کے یہاں مجرد فکر کی نوعیت کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ اس کی فکر مستقل، باضابطہ اور پائدار نہیں ہوتی اور اس کے احساس سے ہم رشتہ ہونے کے باعث غیر ارادی طور پر اس کی ذہنی کیفیتوں میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ اپنا رخ بھی بدل دیتی ہے۔ فکر کی اس گریز پائی کے سبب یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شاعر کے یہاں فکر کی جستجو اس کے فن سے بے اعتنائی اور فن میں فکر کا استعمال فن کی تباہی کے مترادف ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ شاعر فکر کو احساس کی سطح تک لاکر اسے زیادہ لطیف اور نازک بناتا ہے اور جب اس فکر کا تخلیقی اظہار کرتا ہے تو اس کی حیثیت محض فکر کی نہیں رہ جاتی۔ وہ ایک جمالیاتی تجربہ بن جاتی ہے، ایسا تجربہ جو منطق کی گرفت میں پوری طرح نہ آسکے۔

ارسطو شاعری کو تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ اور بلند تر حیثیت کا حامل قرار دیتا ہے کیوں کہ شاعری ذاتی تجربے میں آمیز ہونے والی صداقتوں کو بھی ایک کائناتی رتبہ عطا کرتی ہے، اسے تخلیقی یا جمالیاتی تجربہ بنا کر، جب کہ تاریخ صرف مخصوصات سے بحث کرتی ہے۔ اس حقیقت کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ واقعات اور حقائق یا ان سے نتائج کے مواخذے میں تاریخ کا رویہ تعمیمی بھی ہوتا ہے۔ لیکن ایک ہی واقعہ جو دو افراد کا مشترکہ تجربہ بھی ہو، اس کا ردعمل دونوں پر مختلف ہی نہیں متضاد بھی ہوسکتا ہے۔ 1870ء کی جنگ میں فرانس کی شکست نے افسردگی اور نامرادی کے ایک عام تجربے سے پورے ملک کی ذہنی زندگی کو دوچار کیا تھا۔ لیکن بودلیر سے والیری تک، سب نے رویے کی چند مماثلتوں کے باوجود انفرادی تجربے اور احساس کے فن کارانہ اظہار پر زور دیا ہے اور فن کی کسی ہیئت کو انھوں نے کلیہ یا سماجی معیار کا نمائندہ نہیں بنایا۔ چیخف نے اپنے ایک ڈرامے (چیری کا باغ) میں ایک ہی واقعے کے متضاد ردعمل کا اظہار دو کرداروں کے ذریعہ بہت خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے۔

رانوسکا یا لیوبو واندریونا ایک جاگیردار خاتون ہیں جو حالات کے ایک موڑ پر ماضی سے اپنے تمام رشتے

توڑنے پر مجبور ہو جاتی ہیں۔ اپنے کنبے اور اپنے متعلقین کے ساتھ وہ آبائی مکان اور جاگیر سے ہمیشہ کے لیے جس وقت رخصت ہوتی ہیں، اس کہانی کے دو کردار آنیا اور تروفی موف اس واقعے پر اپنا تاثر یوں ظاہر کرتے ہیں۔

آنیا کہتی ہے: الوداع پرانے گھر، پرانی زندگی، الوداع! تروفی موف کہتا ہے: خوش آمدید، نئی زندگی!

اسی طرح ہندوستان میں مغلوں کی شکست، انگریزی حکومت کے قیام، ماضی اور حال کی کشمکش اور اقدار کی آویزش کے نتیجے میں جس نئے ذہنی سفر کا آغاز ہوا اس کی سمت بیرونی سطح پر گرچہ واضح تھی، لیکن متصادم میلانات اور متوازی رجحانات بھی ایک ساتھ نمو پذیر ہوئے۔ پھر بھی، جیسا کہ عام طور پر تاریخ میں ہوتا ہے، ذہنی اور نفسیاتی تضاد و تصادم سے زیادہ توجہ اصلاح و ترقی کی اس لہر پر مرکوز کی گئی جس نے جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کا پیغام عام کیا۔ بلاشبہ نشاۃ الثانیہ کی یہ لہر سیاست تمدن، تعلیم، معاشرتی نظام، علوم، عقائد، ادب اور فنون لطیفہ کے تمام شعبوں میں واضح تبدیلیوں کی نشاندہی کرتی ہے اور مجموعی طور پر ایک ایسے ہندوستان کی صورت گری کرتی ہے جو اپنے پرانے روپ رنگ سے مختلف تھا۔ لیکن اٹھارویں اور انیسویں صدی کا ہندوستان پرانے روپ رنگ کے طلسم کو پوری طرح منتشر نہیں کر سکا۔ قدیم و جدید کے دوراہے پر اس عہد کی ذہنی زندگی اگر ایک طرف ماضی کی بہت سی گتھیوں کو سلجھاتی ہے تو دوسری طرف بہت سے نئے سوالات اور مسائل کی زد پر بھی آتی ہے۔ اس کشمکش کے تجزیے سے پہلے تبدیلیوں کی نئی لہر اور اس کے نتائج پر ایک نظر ڈالنا بھی ضروری ہے۔

شاہ ظفر نے اپنے پیشروؤں سے ایک لرزہ براندام سلطنت پائی تھی۔ قلعۂ معلی کی چار دیواریوں سے آگے بظاہر حکومت ان ہی کی تھی لیکن وہ خود انگریزوں کے پنشن خوار بن گئے تھے۔ وہ سیاسی جاہ و جلال سے محروم تھے گرچہ ازمنۂ وسطی کی تہذیب کا جمال ابھی برقرار تھا۔ بیرونی حملوں، اندرونی خلفشار، شہزادوں کی رقابت، بیگمات کی چشمک، امرا کی ریشہ دوانی، عمال حکومت کی عیش کوشی اور ان سب سے زیادہ برطانوی اقتدار کی سطوت و قوت کا آفتاب جو شاہ ظفرؔ کے سر پر شعلوں کا شامیانہ بن چکا تھا، اس سب کے ہاتھوں بہت سی پرانی حقیقتیں باطل ہو گئی تھیں۔ مغلوں کے روایتی شکوہ کی کہانی کا نقطۂ انجام اب سامنے تھا۔ دولت و حشمت اور سکون و فراغت کی روایت اب قصۂ پارینہ بن چکی تھی۔ ان تلخ حقائق کے باوجود قلعۂ معلی کی دیواروں میں ماضی کے ثقافتی ورثے کی پرچھائیاں ابھی متحرک تھیں۔ دیوان خاص میں اب بھی دربار لگتا تھا۔ شعرا قصائد سے تہنیت پیش کرتے تھے۔ سیاسی نظام ابتر ہو چکا تھا۔ لیکن چاندنی چوک میں بازار ابھی بارونق تھے اور دلی کی سماجی زندگی میں پہلی سی چہل پہل باقی تھی۔ دلی کی علمی اور ادبی مرکزیت ابھی ختم نہیں ہوئی تھی۔ شاعروں میں وہاں صہبائیؔ، علویؔ، مومنؔ، آزردہ، غالبؔ، نیرؔ، شاہ نصیرؔ، ذوقؔ، عیشؔ اور احسانؔ جیسے اساتذۂ سخن موجود تھے۔ 1857 کے انقلاب کی ناکامی نے تہذیبی امتیاز کا یہ نقش بھی مٹا دیا۔ اس کے بعد ہندوستان میں جس معاشرتی نظام کی داغ بیل پڑی اس کی طرف

مؤرخوں نے دو متضاد زاویہ ہائے نظر کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً پرسیول اسپئر کہتا ہے کہ "انگریزی حکومت کے قیام کے ساتھ ہندستان ایک قیمتی ثقافتی ورثے سے محروم ہو گیا اور اب جس نظام کی تشکیل ہوئی اس میں انگریزی سے تھوڑی سی واقفیت اور مغربی زندگی کی معمولی تقلید سب کچھ تھی۔(6) اس کے برعکس مارکس نے 1857ء کے انقلاب کو آزادی کی پہلی جنگ سے تعبیر کیا ہے اور اس کا خیال ہے کہ اس جنگ کی فکری اور جذباتی بنیادیں صدیوں کی سیاسی گھٹن اور "برطانوی غاصبوں" کے جبر نے فراہم کی تھیں۔(7) لیکن اسی کے ساتھ ساتھ اس نے انگریزوں کو تاریخ کے غیر شعوری اوزاروں کا لقب بھی دیا ہے۔

ہندستان میں برطانوی حکومت کے قیام اور مغربی علوم وافکار کی اشاعت کو ایک ملے جلے ردِعمل کی صورت میں دیکھنا چاہیے۔ جواہر لال نہرو نے اس واقعے پر تاسف کا اظہار کیا ہے کہ ہندستان اب ایک ایسے سیاسی اور اقتصادی تسلط کی گرفت میں آ گیا جس کا مرکز ہندستان کے جغرافیائی حدود سے باہر تھا اور تہذیبی فضا نوعی اعتبار سے ہندستان کے لیے اجنبی اور بیگانہ تھی۔(8) ازمنۂ وسطی کی تہذیب اور جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے عناصر ترکیبی کا فرق وفاصلہ اتنا واضح ہے کہ اس کے لیے تفصیلات کے بیان کی ضرورت نہیں۔ اس فاصلے کے احساس نے ایک شدید جذباتی اضطراب کو راہ دی۔ پردۂ ساز سے غالبؔ کو اپنی شکست کی آواز سنائی دی۔ مسئلہ یہ تھا کہ اس احساسِ شکست کو انگیز کیوں کر کیا جائے؟ اس شکست کو جذباتی سطح پر قبول کرنے کا مطلب اپنے وجود اور انفرادیت کی نفی تھا۔ چنانچہ غالبؔ نے جب یہ دیکھا کہ ان کے ایوانِ تہذیب کے بام ودر کوئی دم میں مکمل تباہی کے منتظر ہیں اور موت کی سرگوشیاں تیز تر ہوتی جارہی ہیں تو انھوں نے بے بسی کا احساس کم کرنے کے لیے ہنسنا اور سوچنا شروع کر دیا۔ ہندستان کے طول وعرض میں یہ احساس عام تھا کہ انگریزوں نے سیاسی فتح کے بعد ہندستانی ثقافت اور نظامِ عقائد کو اپنا نشانہ بنالیا ہے۔ معاشی استحصال اور سیاسی جبر کے خلاف غم وغصے کی لہر خاصی تیز رہی۔

بھارتیندو ہریش چندر اور خاص طور سے ان کے ڈرامے بھارت درشن میں جذباتی اشتعال واحتجاج کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ بنگال سے شائع ہونے والے اخبارات مثلاً ہندو پیٹریاٹ، فرینڈس آف انڈیا، کلکتہ ریویو، انگلش مین اور بنگال ہرکارہ یا دین بندھو مترا کے ڈرامے نیل درپن اور رام نرائن تارا کانتا کے ڈرامے کلین کلا سر دھو میں نشاۃ الثانیہ کے سفید فام نقیبوں کے خلاف شکایت ونفرت کا ایک دفتر نظر آتا ہے۔ ازمنۂ وسطی کی تہذیب کے زوال پر شدید المیاتی احساس کے نقوش غالبؔ کے خطوط، واجد علی شاہ اختر کی مثنوی حزنِ اختر اور منیر شکوہ آبادی کی مثنوی معراج المضامین، شاہ ظفر کی غزلوں، ولی مرحوم پر مرثیوں کے مجموعے فغانِ دہلی (اشاعت 1861ء) اور اس عہد کے متعدد اخبارات ورسائل میں سامنے آئے ہیں۔ شکست کی اذیت نے اپنی تہذیبی روایت کی انفرادیت وطہارت کا شعور اور زیادہ گہرا کر دیا تھا اور ایک بڑے حلقے کے لیے ماضی کی حقیقت حال کی بہ نسبت زیادہ اہم او.

معنی خیز تھی۔

ایک طرف السیاتی احساس کی یہ شدت اور احتجاج کا یہ شور تھا تو دوسری طرف ہندستان میں ایک ایسا نیا طبقہ بھی تیزی کے ساتھ ابھر رہا تھا جس کی نظروں میں ماضی کے تمام ذہنی اور معاشرتی امراض کے علاج کی خاطر انگریز وسیلۂ رحمت بن کر آئے تھے۔ اس طبقے میں سرسیّد، حاؔلی اور آزاؔد سے قطع نظر، قوم پرست ہندوؤں کی ایک بڑی تعداد بھی شامل تھی۔ میکاؔلے کی 1835ء کی تعلیمی قرار داد نے مشرقی روایت وثقافت کے خلاف خود ہندستانیوں میں تعصبیت اور ناپسندیدگی کی ایک قوی الاثر تحریک کو آگے بڑھایا۔ اس کا خیال تھا کہ "ہندستانی کلچر خرافات اور توہمات کا پشتارہ ہے اور وہ تاریخ جو تیس فٹ کے اونچے حکمرانوں سے بھری ہوئی ہے اور جن کا دور حکومت تیس ہزار سال تک پھیلا ہوا ہے اور وہ جغرافیہ جس میں تمام سمندر دودھ اور شیرے کے ہیں اس کا پڑھانا محض تضیع اوقات ہے۔(9) میکاؔلے نے تو خیر اپنے قومی اور سیاسی مقاصد کے پیش نظر دیو مالا اور سماجی علوم کا حرف امتیاز مٹانے کی کوشش کی لیکن حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ مغرب پرست ہندستانی اس کی مصلحتوں سے بے خبر رہے۔ نئی تعلیمی پالیسی کے نفاذ سے پہلے 22/اکتوبر 1832ء کو میکاؔلے نے اپنی ماں کے نام ایک خط میں یہ بھی لکھا تھا کہ "اگر اس تعلیمی پالیسی پر عمل کیا گیا تو ہندستان میں عیسائیت کو فروغ ہوگا۔(10) لارڈ ڈلہوزی کے نام ملکہ وکٹوریہ کے ایک خط (24/نومبر 1854ء) میں یہ جملے بھی شامل تھے کہ "ہندستان میں ریلوے کی ترقی بڑی دوررس تبدیلیاں پیدا کرے گی اور تہذیبی ارتقا کا موثر وسیلہ بنے گی اور بالآخر عیسائیت کی تبلیغ، جس کی رفتار ادھر بہت سست رہی ہے، ریلوے کے ذریعے تیز تر ہو جائے گی۔"(11) نئی تعلیمی پالیسی کا نصب العین، میکاؔلے ہی کے الفاظ میں، ایک ایسے طبقے کی تشکیل تھا جس کا خون اور رنگ ہندستانی ہو لیکن جس کا مذاق، نظریے، اخلاقی تصورات اور ذہنی وفکری رویے انگریزی ہوں۔(12) ہر محرومی اپنی تلافی کا جواز بھی پیدا کر لیتی ہے۔ چنانچہ انیسویں صدی کی سیاسی شکست کے سلسلے میں ہندستانیوں کے ایک حلقے سے یہ آواز اٹھتی ہے کہ ہندستان اپنی تاریخ کے مختلف ادوار میں گرچہ مسلسل انقلابات کی زد پر آتا رہا اور ہندستان کے سیاسی نیز اقتصادی ڈھانچے پر شدید ضربیں پڑتی رہیں پھر بھی اس ملک میں اپنے آپ کو تبدیلیوں سے ہم آہنگ کرنے کی زبردست استعداد ہے اور تبدیلیوں کے مثبت عناصر کو جذب کر کے ہندستان نے اپنی تہذیبی انفرادیت کو ہمیشہ نئے رنگوں سے سجایا ہے۔(13) اروبندو گھوش نے اپنی کتاب "ہندستانی ثقافت کی بنیادیں" میں اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ انگریز جس جدید طرز فکر اور نئی روشنی کے مفسر تھے، اس کے فیضان کا سرچشمہ حقیقی ہندستان ہی کی قدیم تہذیب تھی جو بیرونی حملہ آوروں کے ساتھ ہندستان سے باہر پہنچی اور پھر زماں کی ایک دائرہ کار رہبر انیسویں صدی میں انگریزی حکومت کے قیام کے ساتھ اسے دوبارہ ہندستان لے آئی۔ ظاہر ہے کہ یہ طرز نظر بھی محض جذباتی ہے

جس کی کوئی عقلی توجیہہ ممکن نہیں۔ لیکن جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے تناظر میں خود اپنی روایت سے بے اعتنائی کا اظہار بھی ایک وسیع الاثر حلقے کی طرف سے نیم جذباتی ہی سطح پر ہوا۔ مغربی افکار و علوم کی اشاعت میں ہندستانیوں کی یہ کمزوری کارآمد ثابت ہوئی۔ نئے علوم کی خیرہ کن روشنی سے قطع نظر، اس کمزوری کا ایک اور پہلو یہ ہے کہ مادی تاریخ اور تہذیب کے باہمی امتیاز کا شعور ذہنی مرعوبیت کے باعث ختم ہو گیا اور ارتقا کا مفہوم صرف سماجی ترقی سے وابستہ ہو گیا۔ خود غالبؔ جو مغلیہ دور کی اشرافیت کے نمایاں ترین ترجمان تھے اور صحبت شب کی شمع خاموش کے نوحہ گر، بے زخمہ نغموں، طائر کی مثال پرواز کرتے ہوئے حروف اور چراغ کے بغیر بقعۂ نور بنے ہوئے شہر کے طلسم سے مسحور ہو گئے۔ آئین روزگار کی اہمیت مسلم ہے لیکن اس آئین کی ترتیب و تشکیل کے عناصر کی قدر شناسی سے پہلے اس کا تجزیہ بھی ضروری ہے۔ انیسویں صدی کے تہذیبی معیار اور ارتقا پذیر شعور کا اصل نقص یہی ہے کہ آئین روزگار کے تجزیے میں نظام احساس پر نظام عمل کے تسلط کو ایک کلیے کی حیثیت دے دی گئی۔ چنانچہ اس تجزیے کے نتائج بھی محض ادھوری صداقتوں تک لے گئے۔ 15 راکتوبر 1869ء کو سرسیدؔ نے لندن سے علی گڑھ سائنٹفک سوسائٹی کے نام ایک خط میں لکھا تھا:

> ہم جو ہندستان میں انگریزوں کو بداخلاقی کا مجرم ٹھہرا کر (اگرچہ اب بھی میں اس الزام سے ان کو بری نہیں کرتا) یہ کہتے تھے کہ انگریز ہندستانیوں کو بالکل جانور سمجھتے ہیں اور نہایت حقیر جانتے ہیں، یہ ہماری غلطی تھی۔ وہ ہم کو سمجھتے ہی نہ تھے بلکہ درحقیقت ہم ایسے ہی ہیں۔ میں بلامبالغہ نہایت سچے دل سے کہتا ہوں کہ تمام ہندستانیوں کو اعلیٰ سے لے ادنیٰ تک، امیر سے لے کر غریب تک، عالم سے لے کر جاہل تک انگریزوں کی تعلیم و تربیت اور شائستگی کے مقابلے میں درحقیقت ایسی ہی نسبت ہے جیسی نہایت لائق اور خوبصورت آدمی کے سامنے نہایت میلے کچیلے جانور کو......(14)

مادی ترقی کا ہر تصور اپنے زمانی پس منظر میں نمایاں ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کی تجدد پرستی بھی سائنسی عقلیت سے وابستگی اور اپنی ترقی پسندی کے باوجود، اپنے زمانے کے حصار سے باہر نکل نہیں سکی۔ اس کی ساری توجہ فوری مسائل کی طرف رہی۔ ان مسائل کے حل کے لیے جو صورتیں اختیار کی گئیں ان میں ذہنی عجلت کا رنگ بہت واضح ہے۔ اس نے نہ صرف یہ کہ انسان کے جذباتی تقاضوں پر اس کے سماجی تقاضوں کو ترجیح دی بلکہ یہ بھی ہوا کہ انسان کو سمجھنے کے لیے اس کی جبلتوں، اس کی نفسیاتی پیچیدگیوں، اس کے حواس کے مطالبات، اس کی شخصیت کے بنیادی تضادات کے بجائے اس کی معاشرتی سچائیوں کو سمجھنا ان کے جبر کو تسلیم کرنا اور ان کی عاید کردہ

ذہنی شرطوں کے مطابق ایک تعلیمی سانچے میں خود کو محصور کرنا، لازمی قرار دے دیا گیا۔ مقصد یہ تھا کہ اپنی انفرادیت سے دست بردار ہو کر تہذیبی تبدیلیوں کی حقیقت پر ایمان لایا جائے۔ انسان کی باطنی جد و جہد اور جذبہ و فکر کی آویزش کو نئی تہذیب کے عطیات حاصل کرنے اور عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی خاطر نظر انداز کر دیا جائے اور اس کے صلے میں انفرادی آزادی سے محرومی کو ترقی کا ناگزیر عمل سمجھ کر انگیز کر لیا جائے۔ اس میں شک نہیں کہ انگریز دور جدید میں ترقی اور تبدیلی کی علامت بن چکے تھے اور انھیں تاریخ کے معماروں کی حیثیت بھی حاصل ہو گئی تھی۔ لیکن ہندستان کے نئے تعلیم یافتہ طبقے نے جس شد و مد کے ساتھ ان کی تہذیبی برتری کا اعلان کیا اس میں حقائق کے دانش جویانہ مطالعے سے زیادہ فوری مقاصد کے حصول اور ذہنی کم مائگی کے شکست خوردہ احساس کا دخل تھا۔ آزادانہ ذہنی تجسس کے راستے اس نفسیاتی مرعوبیت کے سبب اگر مسدود نہیں تو دشوار ضرور ہو گئے تھے۔ انگریزی حکومت کے قیام سے بہت پہلے ایسٹ انڈیا کمپنی کے دائرۂ اثر میں وسعت کے ساتھ ساتھ ہندستانیوں میں ذہنی ہزیمت کے آثار بھی نمایاں ہوتے جا رہے تھے۔ 1812ء میں برطانوی پارلیمنٹ نے جب کمپنی کو ہندستانی علوم و ادبیات کی اشاعت کے لیے ایک لاکھ روپے کی رقم دی تو اس کے خلاف احتجاج کی پہلی آواز ایک ہندستانی ہی کی طرف سے اٹھی۔ راجہ رام موہن رائے نے کمپنی کے سامنے اس موقع پر یہ درخواست پیش کی کہ:

> ہمیں پوری امید تھی کہ یہ روپیہ ہندستانیوں کو...... مختلف علوم جدیدہ سے روشناس کرانے کے لیے ذہین اور قابل یوروپین اساتذہ پر خرچ کیا جائے گا...... لیکن اب ہمیں معلوم ہوا کہ ہندو پنڈتوں کی نگرانی میں ایک سنسکرت مدرسے کے قیام کے سلسلے میں حکومت یہ روپیہ خرچ کر رہی ہے...... ایسی تعلیم پر جو ہندستان میں پہلے ہی سے رائج ہے ..... سنسکرت زبان جو اتنی مشکل اور دقیق ہے کہ اس کے سیکھنے کے لیے انسان کی پوری عمر درکار ہے۔ سبھی جانتے ہیں کہ اس زبان نے صدیوں تک ہندستان کے لیے صحیح علم کے حصول کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کیں۔ افسوس ناک حد تک اس زبان کے ذریعے جو علم حاصل ہو سکتا ہے اس کی قیمت اس کوشش اور ریاضت کے مقابلے میں کہیں کم ہے جو اس زبان کے سیکھنے میں صرف کی جاتی ہے۔(15)

میکالے کی تعلیمی پالیسی کی مصلحتوں سے قطع نظر، راجہ رام موہن رائے اور میکالے کے ذہنی رویے میں مماثلت کا پہلو بہت صاف ہے۔ ہندستان کے ایک بااثر طبقے کی ذہنی رضامندی کے بغیر اس کی پالیسی کا اطلاق اتنی آسانی سے ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ اس معاملے میں میکالے اور ہندستان کے مغرب پرست طبقے دونوں کے یہاں فطری انسان کے بجائے محض عقل پرست انسان کی طرف توجہ دکھائی دیتی ہے اور چونکہ فکر کو سائنسی عقلیت سے

لازمی طور پر مربوط قرار دے دیا گیا، اس لیے میکالے اور ہندستان کے مغرب پرست طبقے دونوں کے نزدیک تہذیب وترقی کا معیار مادی ترقی سے مشروط ہوگیا۔ انسانی شخصیت کی ناتمامی اور غیر عقلیت کا سبب محض سماجی نظام کی ناتمامیوں میں ڈھونڈا جانے لگا اور ساری کوششیں ایک ایسے نظام کی تشکیل کے لیے وقف کردی گئیں جو مغربی تہذیب کے معیاروں سے ہم آہنگ، یا دوسرے لفظوں میں ہر لحاظ سے مکمل ہو۔ نئے انسان کی پہچان یہی سمجھی گئی کہ وہ خارجی تبدیلیوں کے آئینے میں نیا دکھائی دے۔ مذاہب اور پرانی روایتوں کے مطابق معیاری انسان ایک اخلاقی وجود ہوتا تھا اور اس اخلاقی وجود سے ہمکناری کی خاطر اسے ایک معینہ نظام اقدار کی روشنی میں صراط مستقیم کی دریافت کرنی ہوتی تھی تاکہ وہ اپنے وجود کی تکمیل کرسکے۔ تکمیل ذات کے اس سفر میں اسے حیاتیاتی وجود کی حدوں سے آگے بھی جانا ہوتا تھا۔ نئی روشنی نے اس کے گرد عقلیت کا حصار کھینچ دیا اور اس کے ہر فکر وعمل کا پیمانہ مادی ترقی کو تصور کرلیا گیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اب آدمی کا قد گھٹ کر رہ گیا اور آدمی بہت زیادہ آسان، زیادہ سطحی، زیادہ حقیقت پسند اور اسی تناسب سے زیادہ بے معنی اور ہیچ ہوکر رہ گیا۔ (16)

میکالے کی تعلیمی پالیسی کے نفاذ کے بعد ہندستان میں جس ذہنی زندگی کو فروغ کی راہ ملی اس کا ایک رخ اکبر کے اشعار میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ عقلیت کے ہاتھوں متشکل ہونے والے معاشرے میں انسان کے نفسیاتی اور جذباتی مسائل کا احساس بھی اس رخ میں شامل ہے۔ لیکن بالعموم اسے محض قدامت پرستی سے تعبیر کیا گیا۔ اس معاشرے اور ذہنی فضا کے آزادانہ تجزیے کے لیے جس معروضی فاصلے کی ضرورت تھی اس سے مغرب پرست طبقہ اور مغربیت کے مخالفین دونوں دور رہے۔ لیکن قدروں کے تصادم اور شکست وریخت کی دھند چھٹنے کے بعد میکالے کی تعلیمی پالیسی کے قیام کا متوازن تجزیہ ہونے پر جو نتائج سامنے آئے ہیں، ان کا ایک نقش تو یہ ہے کہ انگریزی علوم کی اشاعت کے بغیر ہندستان میں خود اپنی روایت کی نئے سرے سے تعیین دشوار تھی، یا یہ کہ انگریزی تعلیم وتہذیب کے فروغ نے ایک نئی مشرقیت کی داغ بیل ڈالی، یا یہ کہ ہندستان میں قومیت کے ایک نئے شعور کی اشاعت انگریزی تعلیم کے ذریعے ممکن نہ تھی، یا یہ کہ مغربی اثرات کو جذب کرکے ہندستان نے اپنی تہذیبی انفرادیت میں ایک نئے زاویے کا اضافہ کیا، یا یہ کہ انگریزوں کے مقاصد گرچہ سیاسی اور قومی تھے لیکن بالواسطہ طور پر وہ ہندستان میں ارتقا کے ایک نئے تصور کی ترویج میں معاون بھی ہوئے۔ دوسری طرف یہ بھی محسوس کیا گیا کہ میکالے کی تعلیمی پالیسی ایک اندھے اور ادھورے تہذیبی معیار کا سرآغاز تھی۔ مولوی عبدالحق نے اس پالیسی کے قیام کو مشرقی روایات اور علوم کی بنیادیں اجاڑنے کی کوشش کہا ہے۔ (17) لالہ لاجپت رائے کے نزدیک یہ تسلط ایک لعنت تھا۔ (18) اور ہمایوں کبیر اسے مغربی عقلیت کے ہاتھوں ہندستان کی روحانی شکست سے تعبیر کرتے ہیں۔ (19)

تاریخ میں مرکز جو اور مرکز گریز قوتیں ہمیشہ ایک ساتھ سرگرم ہوتی ہیں۔ یہ مختلف الجہات دھارے ایک دوسرے کو کاٹتے بھی ہیں اور کبھی ایک دوسرے سے دامن بچا کر الگ بھی نکل جاتے ہیں۔ تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے دور میں بھی یہی پیچیدہ، منظر سامنے آتا ہے۔ نئے علوم وافکار کی ترویج نے ایک خاصے بڑے طبقے کی نگاہوں میں ماضی کے علمی ورثے اور تہذیبی قدروں کو بے وقعت کر دیا اور "پیروی مغربی" کی لے تیز کر دی۔ چنانچہ 1835ء میں قائم ہونے والی ایجوکیشنل کمیٹی نے جس کا اولین مقصد سنسکرت اور عربی کتابوں کی اشاعت وطباعت کا اہتمام تھا، اب اپنی ساری کارکردگی انگریزی زبان، علوم اور ادبیات کی توسیع وترویج کے لیے وقف کر دی۔ 1841ء میں پرنسپ، ملٹ اور سدر لینڈ کی قیادت میں دہلی مجلس کے نام سے جس ادارے کی تنظیم کی گئی تھی اس نے صرف ایسی کتابیں تیار کرنا شروع کر دیا جو نئی اخلاقیات اور ذہنی اقدار کو فروغ دے سکیں۔ ورنا کیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی نے انگریزی کتابوں کے ترجمے کا کام تیز کر دیا اور اردو، بنگالی اور ہندی میں نئی نئی کتابیں شائع ہونے لگیں۔ ان سرگرمیوں کے باعث علاقائی زبانوں کو پنپنے میں خاصی مدد ملی۔ چھاپے خانے اور طباعت کی سہولتوں میں اضافے نے صحافت کی ترقی میں بھی مدد دی۔ 1875ء میں ہندستان کے مختلف علاقوں میں شائع ہونے والی ہزار ہا کتابوں اور رسائل کے علاوہ صرف اخبارات کی تعداد چار سو اکیاسی تک پہنچ گئی تھی۔ (20) دوسری طرف مذہبی اور سماجی فکر کی تشکیل جدید کا سلسلہ شروع ہوا۔ بظاہر یہ ماضی کو نئے معنی سے ہم کنار کرنے کی کوشش تھی۔ مذہبی اور سماجی اصلاح کے نام پر جو انجمنیں سامنے آئیں، ان میں مرکزی نقطہ اصلاح وتعمیر کا جذبہ تھا لیکن ان انجمنوں کے منشور میں بیک وقت ایسے عناصر کا سراغ ملتا ہے جو متضاد ذہنی رویوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ قدیم وجدید کے دوراہے پر ایک شدید ذہنی اور جذباتی کشمکش انیسویں صدی کے تمام مصلحین کے یہاں نظر آتی ہیں وہ اپنے جذباتی تقاضوں یا مجبوریوں کے باعث مذہب سے کنارہ کش بھی نہیں ہو سکتے تھے اور اسے طبیعیات کے اس دائرے میں اسیر بھی کرنا چاہتے تھے جہاں ہر حقیقت کا جواز منطق اور استدلال یا نئی عقلیت میں دریافت کیا جا سکے۔ راجہ رام موہن رائے نے 1828ء میں برہمو سماج کی بنیاد ڈالی تھی۔ انھیں مذہب سے گہری دلچسپی تھی، علی الخصوص مذاہب کے تقابلی مطالعے سے۔ اس کے ساتھ وہ جمہوریت کے پرستار بھی تھے۔ چنانچہ اسپین کے باشندے جب آئینی حکومت کے قیام میں کامیاب ہوئے تو رام موہن رائے نے اس واقعے کی خوشی میں ایک جشن کا اہتمام بھی کیا تھا۔ نئے تعلیم یافتہ ہندستانیوں میں وہ پہلے شخص تھے جنھوں نے حتی الوسع عقیدے کو عقل سے ہم آہنگ کرنے کی بنا ڈالی۔ انھیں کی کوششوں سے بیواؤں کی دوبارہ شادی کا رواج عام ہوا۔ داشتائیں رکھنے یا ایک سے زیادہ شادیاں کرنے کی رسم ختم ہوئی۔ ستی کا انسداد ہوا اور سمندر پار سے واپس آنے والے ہندوؤں میں کفارہ ادا کرنے کی بدعت میں کمی آئی۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام کوششیں عقیدے سے انسلاک کے باوجود ایک طبیعی

دائرے میں گردش کرتی ہیں۔ ان میں جس رشتے کا احساس غالب نظر آتا ہے وہ مادی ہے مابعد الطبیعیاتی نہیں۔ اسی لیے انھیں تعقل کی تائید حاصل ہے۔ لیکن غیر عقلیت کا عنصر قدم قدم پر تعقل کے سفر میں مزاحم ہوتا ہے۔ اسے جذبے کا نام دیا جائے یا احساس کا یا دا ہے کا، اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ انسان کی جذباتی اور جبلی مجبوریاں اسے بعض اوقات ایسے سوالات کی زد پر لاتی ہیں جن کی عقلی توجیہہ ہی دشوار ہوتی ہے۔ اونامونو تو اس شخص کو غیر آدمی سے تعبیر کرتا ہے جو آنکھیں بند کر کے عقل کی آمریت کو تسلیم کر لے اور محض ایک نظریے یا شئے کی صورت میں علمی اور سائنسی مباحث کا موضوع بن جائے۔ وہ عقل اور جذبے کے تصادم میں مفاہمت کی جستجو کو سعی لا حاصل سمجھتا ہے اور مقدر کی طرح اس تصادم کو قبول کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اس کا یہ اقتباس دیکھیے:

> میں نے کوشش کی ہے کہ نہ صرف اپنی روح بلکہ انسانی روح کو اس کی اصلی شکل میں عریاں کر کے پیش کروں، اس سے قطع نظر کہ اس روح کی ماہیت کیا ہے اور آیا اسے دوام ہے یا فنا۔ اور یہ کوشش مجھے اس کربناک منزل میں لے آئی ہے جہاں زندہ احساس اور عقلیت پسند فکر ایک دوسرے سے اس طرح متصادم ہیں کہ ان کے درمیان مفاہمت کی کوئی صورت نظر نہیں آتی اور اس منزل میں پہنچنے کے بعد یہ ضروری ہے کہ اس تصادم اور تضاد کو بعینہٖ قبول کیا جائے اور ان کے ساتھ زندگی بسر کی جائے۔ جذبے اور عقل کا یہ تضاد مایوسی اور کرب کو جنم دیتا ہے اور میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ یہ مایوسی اور کرب کس طرح ایک صحت مند اور توانا زندگی، ایک مؤثر عمل، ایک اخلاقیات، ایک جمالیات، ایک مذہب اور حتیٰ کہ ایک منطق تک کی بنیاد بن سکتے ہیں۔ یہ مقدس کرب اور مایوسی جو فکر اور احساس کے تصادم سے پیدا ہوتی ہے در اصل وہی زندگی کا المیہ احساس ہے جو کم و بیش پوشیدہ طور پر آج کے متمدن افراد اور اقوام کے شعور کا بنیادی پتھر ہے۔ میری مراد ان افراد اور اقوام سے ہے جو فکر کی حماقت یا احساس کی حماقت کے مرض میں مبتلا نہیں ہیں اور یہ المیہ احساس زندگی کی اولوالعزمانہ کامرانیوں کا سرچشمہ ہے۔(21)

انیسویں صدی کے مذہبی یا سماجی مصلحوں میں کوئی بھی جذبہ و عقل کے تصادم کی پیدا کردہ افسردگی سے دوچار نظر نہیں آتا۔ یا تو مقصد سے والہانہ شیفتگی نے انھیں اس احساس کو زائل کرنے میں مدد دی یا پھر سماجی سرگرمیوں کی مصروفیت میں اپنے جذباتی مسائل پر دھیان دینے اور ان کا اظہار کرنے کی انھیں مہلت ہی نہ مل سکی۔ سماجی اور تہذیبی اصلاح کے شور میں جذبے کی پکار سے وہ بے خبر بھی رہ گئے ہوں تو کچھ عجب نہیں۔ بہر حال، یہ ایک واقعہ ہے کہ رام موہن رائے کی عقلیت کے مقابلے میں دیانند سرسوتی کا آریہ سماج اس عہد کے ہندستانی معاشرے کی

ذہنی اور جذباتی فضا سے زیادہ مطابقت رکھتا تھا۔ آریہ سماج کا قیام 1875ء میں ہوا تھا اور اس کے بانی کا نظریہ یہ تھا کہ مقدس ویدوں میں ہر علمی اور سائنسی تصور کی گنجائش کا پہلو موجود ہے۔ اروبندو گھوش نے بھی دیانند سرسوتی کے اس تصور کی حمایت کی ہے۔ ستیارتھ پرکاش میں دیانند سرسوتی نے مذاہب کے تقابلی مطالعے کے لیے جن اصولوں کو راہنما بنایا ہے اور انھیں جس طرح برتا ہے، اس سے بجائے خود سائنسی رویے کی نفی ہوتی ہے۔ مثلاً وہ ذات پات کے اختلافات کو کم کرنے، حقوق نسواں کی تائید کرنے اور خدا کی وحدانیت کا تصور عام کرنے میں یقیناً نئی فکر سے استفادے کا ثبوت دیتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ بیواؤں کی شادی کی مخالفت کا یہ جواز کافی سمجھتے ہیں کہ قدیم ہندستان میں اس رسم کا سراغ نہیں ملتا۔ اسی طرح وہ نیوگ کو بھی جائز کہتے ہیں۔ خدا کو وہ کسی خلاقانہ قوت سے تعبیر نہیں کرتے بلکہ خدا، روح اور مادے کی تمام صورتوں کو ابدی اور جاوداں تصور کرتے ہیں۔ شنکر آچاریہ کے وحدت الوجودی مسلک کی تردید بھی انھوں نے اسی تصور کی بنیاد پر کی ہے۔

اس سلسلے کی تیسری اہم شخصیت وویکانند ہیں۔ اولاً وہ برہمو سماج کی طرف مائل ہوئے تھے لیکن 1880ء میں رام کرشن سے ملاقات کے بعد انھوں نے رام کرشن کے پیغام کی اشاعت کے لیے پوری طرح خود کو وقف کر دیا۔ 1893ء میں انھوں نے مجلس مذاہب میں شرکت کے لیے شکاگو کا سفر بھی کیا۔ جواہر لال نہرو کے نزدیک وویکانند کی شخصیت ایک ایسے پل کی تھی جو ہندستان کے ماضی و حال کو ایک دوسرے سے منسلک کرتا ہے۔ رام موہن رائے کی مذہبی فکر دینوی اور انسانی رشتوں کے حدود سے آگے نہیں جاتی۔ دیانند سرسوتی سماجی سطح پر ترقی پسند اور مذہبی فکر کے اعتبار سے احیاپرست نظر آتے ہیں۔ وویکانند نے انسان کے مادی اور روحانی تقاضوں کو یکساں اہمیت دینے اور ان میں ایک نئی انسانیت پرستی کے تصور کی وساطت سے مناسبت کا رشتہ قائم کرنے کی سعی کی۔ رام کرشن مشن کی داغ بیل ڈالتے وقت انھوں نے جو منشور مرتب کیا تھا اس کے نکات حسب ذیل ہیں:

1- ایک انجمن کی بنیاد ڈالی جائے جس کا نام رام کرشن مشن ہو۔

2- اس کا مقصد ہے ان سچائیوں کی اشاعت کرنا جن کو رام کرشن انسانوں کی فلاح کے لیے پیش کرتے تھے اور اپنی عملی زندگی سے جن کی تعلیم دیتے تھے۔ دوسروں کی مدد کرنا تاکہ وہ اپنی زندگی میں اپنے مادی، ذہنی اور روحانی ارتقا کے لیے ان پر عمل کر سکیں۔

3- اس کا فرض یہ ہے کہ اس تحریک کے کاموں کو جس کی ابتدا رام کرشن نے کی تھی صحیح جذبے کے ماتحت چلائے تاکہ مختلف مذاہب کے ماننے والوں کے درمیان اس خیال کے ساتھ بھائی چارہ قائم ہو کہ یہ سب ایک ہی لافانی، ابدی مذہب کے مختلف روپ ہیں۔

4- اس کام کے طریقے یہ ہیں۔

(الف) لوگوں کو اس طرح تعلیم دینا کہ وہ ایسے علوم اور سائنس لوگوں کو سکھانے کے قابل ہو سکیں جو عوام کی مادی اور روحانی بہتری میں معاون ہوں۔

(ب) فنون اور صنعت کی ترقی اور ہمت افزائی۔

(ج) لوگوں میں عام طور سے ویدانتی اور دوسرے مذہبی خیالات پہنچانا اور پھیلانا جس طرح رام کرشن نے ان کی وضاحت کی تھی۔

5- اس کے عمل کے شعبے دو ہوں گے۔ پہلا ہندستانی مٹھ اور آشرم، دوسرا شعبہ ہوگا غیر ملکی جس کا مقصد آپس میں امداد باہمی اور ہمدردی کا جذبہ پیدا کرنا ہوگا۔

6- چونکہ مشن کے مقاصد اور نصب العین خالص روحانی اور انسانیت پرستانہ ہیں، اس لیے سیاست سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوگا۔(22)

ان تفصیلات سے یہ وضاحت مقصود تھی کہ انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے خاکے میں رنگ آمیزی ماضی و حال دونوں نے مساوی طور پر کی تھی۔ اصلاح و ترقی کے نام پر ان میں مفاہمت کی جستجو بھی ہوئی، لیکن ان میں بعض ایسے عناصر بھی شامل تھے جن کا باہمی تضاد بہت نمایاں ہے۔ تاریخ کی تعمیم پسندی اس تضاد سے صرف نظر کرتی ہے اور انیسویں صدی کو روشن خیالی کے ایک ایسے عہد کا نام دیتی ہے جس میں صدیوں پرانے اوہام کی شکست ہوئی اور عقاید و توہمات کا ابطال ہوا۔ اگر یہ صداقت ہے تو جزوی، کیوں کہ رام موہن رائے سے وویکانند تک، مذہب کے انسانی اور عملی پہلو پر ارتکاز کے باوجود اس کے مابعد الطبیعاتی عنصر کی حقیقت سے انکار کسی کے یہاں نہیں ملتا۔ ان کے یہاں عقلیت کے حضور میں ذہنی سپردگی بھی نظر آتی ہے اور روحانیت سے شغف بھی۔ عقلیت ان کی مذہبیت کو نئے معانی سے آراستہ کرتی ہے اور مذہب ان کے لیے ایک نئی انسانیت پرستی کا نظام بن جاتا ہے۔ جذبہ و فکر کی آویزش کا احساس انھوں نے اس لیے عام نہیں ہونے دیا کہ ان کے سامنے فوری ضرورتوں اور مقاصد کا ایک لمبا راستہ تھا جسے طے کرنے کے لیے کشمکش کے جبر سے رہائی ضروری تھی۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک اور حلقۂ اودھ پنچ کی طرف سے اس کی تنقید یا سرسید کے مذہبی افکار اور ان کے بعض معاصرین (مثلاً میر ناصر علی) کی طرف سے ان کی مخالفت میں اقدار و افکار کی کشاکش نسبتاً زیادہ واضح ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ایک تو اسلام کو وہ محض ایک ذاتی عقیدہ سمجھ کر اسے دینوی معاملات سے لاتعلق نہیں کر سکتے تھے۔ دوسرے سرسید کی سرگرمیوں کا دائرہ بھی وسیع تر تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اقدار کی کشاکش میں عقیدے اور عقلیت دونوں کی ماہیت متاثر ہوئی۔

سرسید کے ذہنی سفر کی سمت واضح اور متعین تھی لیکن اس سفر کی راہ میں جو دشواریاں حائل تھیں ان کی بنیادیں محض عصبیت یا ماضی پرستی کے تصور پر قائم نہیں تھیں۔ تاریخ کی جذبے سے عاری قوتوں کا سامنا سرسید کے مخالف

طبقے نے اپنے جذباتی عدم توازن کے باوجود ایک تہذیبی قدر کی حیثیت سے کیا۔ خود سرسید بھی اس قدر کا احساس رکھتے تھے۔ البتہ ان کی فعال شخصیت وقت کی تین جہتوں، یعنی ماضی حال اور مستقبل میں وحدت کی تلاش سے زیادہ حال اور مستقبل کے باہمی تطابق کی طرف متوجہ رہی۔

تہذیب الاخلاق کے اجرا یا کمیٹی خواستگاران ترقی تعلیم مسلمانان کی تنظیم کے بعد مسلمانوں کی اعلیٰ تعلیم کے لیے ایک کالج کی تعمیر کے عمل کو معاشرتی احتیاج اور وقت کے اسی تصور کے آئینے میں دیکھنا چاہیے۔ یہ تاریخ کے مادی سفر سے عملی مفاہمت کی ایک مخلصانہ جدوجہد تھی۔ ادب، تہذیب، تعلیم اور سیاست، ان سب کو سرسید نے اپنے عہد کی تاریخ کے حوالے کر دیا۔ اس کوشش میں جذبہ و فکر کی ہر توانائی ارضی حقائق اور زمانِ موجود کی منطق کے سامنے سرنگوں دکھائی دیتی ہے۔ رام موہن رائے، دیانند سرسوتی، وویکانند اور سرسید، ان سب میں قوم پرستی ایک مشترکہ قدر کی حیثیت رکھتی تھی۔ البتہ ان کی قومیت کا تصور گہرے فلسفیانہ تفکر، حقائق کے نفاذ کی آگہی اور ماضی وحال کے دوراہے پر کھڑے ہوئے سراسیمہ وششدر معاشرے کی جذباتی مجبوریوں اور نفسیاتی پیچیدگیوں کے ادراک سے بڑی حد تک عاری ہے۔ دیانند اور وویکانند نے تاریخ کے دائمی تحرک کو ایک دائرے کی شکل میں دیکھا جہاں ماضی، حال اور مستقبل بھی ایک دوسرے کے تعاقب میں سرگرداں تھے۔ رام موہن رائے اور سرسید تاریخ کی سردمہری کا نسبتاً گہرا شعور رکھتے تھے اور دونوں نے اس حقیقت کی طرف ایک اثباتی ردعمل کا اظہار کیا۔ دونوں کا نقطۂ نظر ایجابی تھا، لیکن وقت کے سیل رواں کی مزاحمت کے ہر عمل کا تجزیہ کرتے وقت وقتی مصالح کے دباؤ کی وجہ سے، دونوں جن نتائج تک پہنچے وہ خام اور ادھورے تھے۔ انھوں نے مزاحمت کی ہر کوشش کو اپنے معاشرے کے اجتماعی خوف کی نفسیات کا زائیدہ تصور کیا اور ہر خیال کو عمل کے پیمانے پر جانچنے میں مصروف رہے۔ لیکن مجموعی طور پر، ان دونوں نے بھی مذہب اور تعقل میں ایک ایسا ربط ڈھونڈنے کی سعی کی جس کے ذریعے تاریخ کے بہاؤ میں پیچھے چھوٹ جانے کے خوف پر قابو پایا جا سکے۔ دونوں تاریخ کی مرکز جو قوتوں کے ہم رکاب رہے۔ مرکز گریز قوتوں کے ادراک میں انھیں نارسائی کا شکار بھی ہونا پڑا۔ تاریخ کے وسیع تر تصور سے وابستہ کئی سوال بے جواب رہ گئے۔ صنعتی معاشرے میں قدروں کے بحران کا جو مسئلہ بیسویں صدی میں سامنے آیا اس کی نمود انیسویں صدی کی اسی بے حجاب عقلیت پرستی کے ہاتھوں ہوئی تھی جس نے مادی قوتوں کے سامنے سپر ڈال دی تھی اور فرد کو معاشرتی میکانکیت کا ایک حصہ بنا دیا تھا۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک، ان کا نیچر کا تصور، ان کی قومی دردمندی، ان کے سماجی پروگرام کے ترکیبی عناصر میں زبان وادب کو سرسید نے تاریخی ارتقا کے آلۂ کار کا جو منصب دینا چاہا اس نے اردو کی ادبی روایت کو ایک نئی قوت بخشنے کے باوجود ادب کے تخلیقی تصور اور اس کے مضمرات سے ہم رشتہ کئی بنیادی سوالات سے اسے بے نیاز رکھا۔ آزاد کی مثنوی خواب امن دیکھنے کے بعد سرسید نے انھیں لکھا تھا کہ "اب بھی اس

میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو۔ جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزہ دے گا۔ اب لوگوں کے طعنوں سے مت ڈرو۔ ضرورت ہے کہ انگریزی شاعروں کے خیالات لے کر اردو زبان میں ادا کیے جائیں۔''(23)

یعنی جدید ہونے کے لیے صرف اتنا ہی کافی تھا کہ انگریزی خیالات ہندستانیوں تک پہنچا دیے جائیں اور نیچر سے مراد یہ تھی کہ انسان کی جذباتی زندگی کی طرف سے آنکھیں بند کر لی جائیں اور اسے محض ترقی کی ایک ارتقا پذیر شئے کے طور پر برتا جائے۔ انگریزی ادب کی مدد سے اردو ادب پیدا کیا جائے یا دوسرے لفظوں میں ایک ایسی ذہنی فضا کی تشکیل ہو جس میں انگریزوں اور ہندستانیوں کے مابین جذباتی اور فکری اجنبیت کا احساس کم کیا جا سکے۔ جنوری 1865ء میں ''انجمن اشاعت مفیدہ'' کا قیام بھی، جو اپنے ماہانہ رسالے انجمن پنجاب کی اشاعت کے سبب انجمن پنجاب کے نام سے معروف ہوئی، دراصل ادبی مقاصد کے بجائے سیاسی اور سماجی مصلحتوں کے پیش نظر عمل میں آیا تھا۔ انجمن کے قیام کے وقت جو منشور مرتب کیا گیا تھا اس کا لائحۂ عمل یہ تھا:

1- قدیم علوم کا احیاء۔
2- دیسی زبانوں کے وسیلے سے عام علمی ترقی۔
3- حکومت کو رائے عامہ سے آگاہ کرنے کے لیے علمی ترقی، معاشرتی مسائل اور نظم و نسق کے مسائل پر تبادلہ خیالات۔
4- پنجاب اور ہندستان کے دوسرے ممالک کے درمیان تعلقات استوار کرنا۔
5- ملک کی عام شہری ترقی اور شہری نظم و نسق کی درستی کے لیے کوشاں رہنا۔
6- حاکم و محکوم میں رابطہ اتحاد و موانست کو ترقی دینا۔ (24)

انجمن کے قیام کے دو برس بعد 1867ء میں گارساں دتاسی نے اس کی سرگرمیوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا:

> لاہور کی انجمن ڈاکٹر لائٹنر کی سعی و جہد کی مرہون منت ہے۔ پچھلے دنوں اس انجمن کے کام کی رفتار ذرا سست ہو گئی تھی۔ اپریل کے مہینے میں اس انجمن کا ایک عام جلسہ ہوا جس میں مولوی محمد حسین (آزاد) نے، جو اس کے معتمد ہیں، یہ اعلان کیا کہ آئندہ سے انجمن اس کی کوشش کرے گی کہ غرباء کی ضروریات پوری کرنے میں بھی تھوڑی بہت مدد کرے۔ چنانچہ اس کے لیے ایک پروگرام مرتب کیا گیا ہے جس میں سرکاری ہسپتالوں میں مفلسوں کے ساتھ جو برابر تاؤ کیا جاتا ہے، اس کا تدارک

کرنا، افلاس کے باعث جو عورتیں عصمت فروشی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوتی ہیں

انھیں اس بے حیائی سے بچانا اور غریب غرباء کے لیے دوا تقسیم کرانے کا انتظام کرنا

خاص قابل ذکر باتیں ہیں۔(25)

انجمن پنجاب کے مناظموں کا سلسلہ 1874ء میں شروع ہوا۔ حالی کے الفاظ میں اس کا مقصد یہ تھا کہ "ایشیائی شاعری جو کہ دربست عشق اور مبالغہ کی جاگیر ہو گئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق و واقعات پر رکھی جائے۔(26)

ان مناظموں کے لیے حالی نے برکھارت، نشاط امید، حب وطن اور مناظرۂ رحم و انصاف کے نام سے چار نظمیں لکھی تھیں۔ انجمن پنجاب کے محولہ بالا لائحہ عمل کے تناظر میں حب وطن کے یہ اشعار دیکھیے:

سب سے آخر کو لے گئی بازی ایک شائستہ قوم مغرب کی

یہ بھی تم پر خدا کا تھا انعام کہ پڑا تم کو ایسی قوم سے کام

ورنہ دم مارنے نہ پاتے تم پڑتی جو سر پہ وہ اٹھاتے تم

اس مثال سے یہ وضاحت مقصود ہے کہ انجمن پنجاب فی الاصل ایک سیاسی اور سماجی تنظیم تھی اور مناظمے اس کے سماجی پروگرام کا ایک جزو۔ اسی لیے حالی اور آزاد جدید شاعری کے اصول و معیار کے قیام میں انجمن کے بنیادی مقاصد کی گرفت سے چھٹکارا نہیں پا سکے اور اپنی خارجیت کے باعث یہ مقاصد حالی اور آزاد کی نظموں میں ان کی سالمیت کا حصہ بھی نہیں بن سکے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی بیشتر نظمیں نہ تو مغربی ادب کے معیار کی تشفی کرتی ہیں نہ مشرقی شاعری کی شرائط پوری کرتی ہیں کہ حالی اور آزاد دانستہ طور پر انھیں مشرقی شاعری کی مروجہ روایات سے الگ کرنا ہی چاہتے تھے۔ چنانچہ حالی نے مجموعہ نظم حالی کے دیباچے کا خاتمہ ان الفاظ پر کیا ہے کہ "میں اپنے قدیم مذاق کے دوستوں اور ہم وطنوں سے جو کسی قسم کی جدت کو پسند نہیں کرتے معافی چاہتا ہوں کہ اس مجموعہ میں ان کی ضیافت طبع کا کوئی سامان مجھ سے مہیا نہیں ہو سکا اور ان صاحبوں کے سامنے جو مغربی شاعری کی ماہیت سے واقف ہیں اعتراف کرتا ہوں کہ طرز جدید کا حق ادا کرنا میری طاقت سے باہر تھا۔"(27)

آزاد نے نظم آزاد کے سرورق پر یہ اعلان بھی شائع کیا کہ یہ مجموعہ حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے۔ حالی اور آزاد دونوں نے مشرقی شاعری کی روایتوں سے برأت کا اظہار جس طور پر کیا ہے اس کی نوعیت تخلیقی نہیں بلکہ سماجی ہے۔ اس طرح اپنے ماضی سے ان کا انحراف شعر کی کسی نئی جمالیات کے بجائے ایسے مصالح کا مرہون منت ہے جو شاعری کے بنیادی مسائل سے لاتعلق ہیں۔ انھوں نے فن کے معیاروں کی تعیین میں اظہار کے تجربوں کی تقویم و تفہیم کے ذریعہ اصولوں کی دریافت کے بجائے طے شدہ اصولوں اور سماجی ضرورتوں کو اپنا رہنما بنایا اور پھر تخلیقی عمل

کی پیچیدگی یا انفرادی استعداد کے مطالبات پر غور وخوض کیے بغیر ان اصولوں کو ایک کلیے کے طور پر برتنے کی کوشش کی۔ ان اصولوں کے مطابق شاعری پہلے سے سوچے ہوئے خیالات کو ایسی زبان میں نظم کر دینے کے مترادف ہے جو مبالغے سے پاک اور اصلیت کے ایک مخصوص تصور سے وابستہ ہو۔ شعری تجربے کی طرف ان میں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ اس لیے ان کی بیشتر جدید نظمیں کسی شعری تجربے کی ترسیل نہیں کرتیں، اور اس طرح قدیم بیانیہ اصناف یا نظموں کے زمرے میں شامل ہو جاتی ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ ان میں خیالات کی ایک نئی انجمن آباد ملتی ہے۔

اسی لیے مغربی ادب کے سلسلے میں جن بکھرے ہوئے خیالات سے حالؔی اور آزادؔ متعارف تھے انھیں شعری جمالیات کے کسی نئے تصور سے زیادہ تہذیب وترقی کے ایک نئے تصور کی ترویج میں ادب کی افادیت اور اس کے سماجی رول کے آئینے میں دیکھنا چاہیے: اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حالؔی اور آزادؔ ادب کے حدود، اس کے طریق کار اور مزاج کی نوعیت سے بے خبر تھے۔ اگر ایسا ہوتا تو ان کی نثر و نظم میں معینہ مقاصد کے علاوہ کسی اور خوبی کا گزر نہ ہوتا۔ واقعہ اس کے برعکس ہے چنانچہ حالؔی اور آزاد کی شاعری کے بعض حصوں سے قطع نظر، ان کے افکار وآراء میں بھی خود ان کے قائم کردہ اصولوں سے انحراف اور کہیں کہیں ایک گہری جذباتی کش مکش کے نشانات ملتے ہیں۔ مثلاً 15 / اگست 1867ء کو انجمن پنجاب کے جلسے میں "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" کے عنوان سے آزاد نے جو خطبہ دیا تھا اس میں ایک طرف تو وہ خیالات کی پاکیزگی اور حقیقت پسندی پر زور دیتے ہیں یعنی افادیت کے تصور کی ترجمانی کرتے ہیں اور اس طرح ادب کو عملی مسائل کے تناظر میں ایک آلۂ کار کے طور پر برتنے کی حمایت کرتے ہیں، دوسری طرف شعر کے اسرار اور تخیل سے اس کے انسلاک پر بھی زور دیتے ہیں اور ایک ایسی ازخود رفتگی اور ربودگی کے حامی نظر آتے ہیں جو انسان کو تخلیقی لمحوں میں زمان ومکان کے حدود سے آگے لے جاتی ہے اور اسے مادی رشتوں کے حصار سے نکالتی ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں کہ "جنون بھی ایک طرح سے لازمۂ شاعری ہے۔ بعضے محققوں کا قول ہے کہ دیوانہ اور عاشق اور شاعر کے خیالات بعض بعض مقامات پر متحد ہو جاتے ہیں۔ شاعر کو لازم ہے کہ سب طرف سے مطمئن اور سب خیالات سے منقطع ہو کر اس کام میں متوجہ اور غرق ہو جائے۔ (28)

یعنی شعر گوئی کے عمل میں اس ہوش مندی سے دور رہے جو اس کے تخلیقی استغراق میں حارج ہو۔ آزادؔ جب شعر کو گلزار فصاحت کا پھول اور گلہائے الفاظ کی خوشبو کہتے ہیں تو ان کے فنی معیار کا سرا منطقی اثبات پسندوں کی جمالیات سے منسلک ہو جاتا ہے جو لسانی اظہار کی ہر تخلیقی ہیئت کو لفظ کی بنیادی صداقت کا تابع قرار دیتے ہیں اور اس طرح شعر کی زبان کو خیالات تک رسائی کے وسیلے کی جگہ اسے ایک مقصود بالذات حیثیت سے ہم کنار کرتے ہیں۔ آب حیات میں آزاد نے ولؔی، میرؔ، سوداؔ، میرؔ حسن، ناسخؔ، آتشؔ اور ذوقؔ کی شاعری پر جو تبصرے کیے ہیں، ان

میں اصل الاصول حسنِ بیان ہے۔ ان میں خیال کی حیثیت ثانوی دکھائی دیتی ہے۔ 1923ء میں بیاضِ آزاد کے نام سے شررؔ کے پیش لفظ کے ساتھ آزاد کے پسندیدہ اشعار کا جو مجموعہ شائع ہوا تھا اس میں اکثریت ایسے اشعار کی ہے جن میں شعری تجربہ رکی اور خیال فرسودہ ہے لیکن ردیفیں مشکل اور زمینیں سنگلاخ ہیں۔ ان اشعار میں اگر کوئی خوبی ہے تو صرف رعایتوں، صنعتوں یا لفظی تناسبات کی ہے۔(29)

آزاد زبان کے میکانکی تصور سے زیادہ اس کے تخلیقی تصور کے قائل تھے اور اسے "الفاظ کے منتر سے طلسمات کے کارخانے تیار کرنے والا جادوگر" سمجھتے تھے یا ایک ایسا معمار کہ اگر چاہے تو باتوں باتوں میں ایک قلعہ تیار کردے جو کسی توپخانے سے نہ ٹوٹ سکے اور چاہے تو ایک بات میں اسے خاک میں ملادے جس میں ہاتھ ہلانے کی بھی ضرورت نہ پڑے۔ ان کے نزدیک زبان ایک چالاک عیار ہے جو ہوا پر گرہ لگاتا ہے اور دلوں کے قفل کھولتا ہے اور بند کرتا ہے یا مصور ہے کہ ہوا میں گلزار کھلاتا ہے اور اسے پھول پتی، طوطی و بلبل سے سجا کر تیار کردیتا ہے۔(30)

آزاد کے ان الفاظ سے ظاہر ہے کہ وہ زبان کو خیالات کے قاصدِ محض سے ارفع تر رتبہ دیتے تھے اور زبان کے تخلیقی استعمال کو ایک ایسے مخترِ خیال کی صورت گری کا وسیلہ جانتے تھے جس کی بنیادیں ارضی صداقتوں سے بلند تر سطح پر استوار ہوتی ہیں۔ سخندانِ فارس میں آزاد نے زبان کے طبیعی، جغرافیائی اور تہذیبی رشتوں سے مفصل بحث کی ہے اور اس کی تخلیقی اثر پذیری کو وہ انہی رشتوں کا عطیہ سمجھتے ہیں۔ انجمن پنجاب کے خطبے میں بھی آزاد نے اس واقعہ پر رنج کا اظہار کیا تھا کہ "اردو کے مالکوں نے ہندی بھاشا کے خیالات جو خاص اس ملک کے حالات کے بموجب تھے، انھیں بھی مٹادیا۔" مطلب یہ ہوا کہ فکری روایت اور لسانی روایت کا تعلق ناگزیر طور پر ملکی اور قومی مزاج و طبع سے ہوتا ہے اور اس سے انقطاع ان کے نزدیک کارِ سعادت نہیں تھا۔ یہ رویہ آزاد کی شخصیت کے فطری آہنگ کی بازگشت ہے۔ لیکن دوسرے ہی لمحے میں انھیں خیال آتا ہے کہ حالات کے تغیر کے ساتھ فطری زندگی کا خاکہ بھی بدلنا ضروری ہے اور اسے ان تغیرات سے ہم آہنگ بھی کرنا ہے تو اسی خطبے میں وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ "نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسبِ حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں۔ ہاں ان صندوقوں کی کنجی انگریزی دانوں کے پاس ہے" اور اگرچہ اردو شاعری نے "اپنے بزرگوں سے لمبے لمبے خلعت اور بھاری بھاری زیور میراث پائے لیکن کیا کرے کہ خلعت پرانے ہوگئے اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کردیا۔" یہ بات تو غالبؔ بھی سمجھتے تھے کہ شاعری صنعت گری نہیں بلکہ معنی آفرینی ہے لیکن معنی آفرینی کا عمل بہرصورت لسانی صداقت کا پابند ہے اور یہ صداقت بھی شاعری میں لفظ کے رکی اور کاروباری اظہار کے بجائے اس کے تخلیقی اظہار کے بطن سے نمودار ہوتی ہے۔ چنانچہ شاعر سے زبان کے تقاضے کچھ اور گہرے اور پر پیچ ہوجاتے ہیں۔ آزاد کے نظریے کا بنیادی نقص یہ ہے کہ وہ خیالات کو تاریخی تبدیلیوں سے مشروط قرار دیتے ہیں اور اسی میزان پر حسن کاری کی

قدر و قیمت کا تعین بھی کرتے ہیں لیکن جیسا کہ گریّن نے کہا ہے" مافیہ یا موادفی نفسہ" کسی فن پارے کی قیمت میں اضافے کا سبب نہیں بنتا۔ اصل چیز اس مواد کی فنی تعبیر ہے۔ فنی تعبیر ہی کی مدد سے شاعر چھوٹے سے چھوٹے خیال کو ایک وسیع تر انسانی تناظر عطا کرتا ہے۔(31)

یہ بھی صحیح ہے کہ معنی خیز شاعری معنی خیز خیال کے بغیر وجود میں نہیں آتی، لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ خیال فنی تعبیر کی اعلیٰ صلاحیت کے بغیر شعر بننے سے قاصر رہ جاتا ہے۔ خود آزاد اثر سے خالی شعر کو کلام موزوں سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے اور اسے ایسا کھانا سمجھتے ہیں، جس میں کوئی مزہ نہیں (نظم آزاد ص5) شعر میں یہ اثر انگیزی محض خیال کی کرشمہ سازی کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ قدما کی شاعری پر آزاد کا اعتراض یہ تھا کہ انھوں نے اردو زبان کو" عبارت کا زور، مضمون کا جوش و خروش اور لطائف و صنائع کا سامان" سب کچھ دیا لیکن وہ تمام چیزیں اب" چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئی ہیں اور:

> مضامین عاشقانہ ہیں جس میں کچھ وصل کا لطف بہت سے حسرت و ارمان، اس سے زیادہ ہجر کا رونا، شراب، ساقی، بہار، خزاں، فلک کی شکایت اور اقبال مندوں کی خوشامد ہے۔ یہ مطالب بھی بالکل خیالی ہوتے ہیں اور بعض دفعہ ایسے پیچیدہ اور دور دور کے استعاروں میں ہوتے ہیں کہ عقل کام نہیں کرتی۔ وہ اسے خیال بندی اور نازک خیالی کہتے ہیں اور فخر کی موچھوں پر تاؤ دیتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ ان محدود دائروں سے ذرا بھی نکلنا چاہیں تو قدم نہیں اٹھا سکتے۔ یعنی اگر کوئی واقعی سرگزشت یا علمی مطلب یا اخلاقی مضمون نظم کرنا چاہیں تو اس کے بیان میں بدمزہ ہو جاتے ہیں اور یہ شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اگر آزاد نہ کی گئی تو ایک زمانہ ایسا آئے گا، جب اردو زبان شاعری کے نام سے بے نشان ہو گی اور اس فخر آبائی اور بزرگوں کی کمائی سے محروم ہونا بڑے افسوس کا مقام ہوگا۔(32)

اس اقتباس کے آخری جملے سے یہ صاف ظاہر ہے کہ آزاد کا اعتراض دراصل اس شاعری پر تھا جو رسمیت زدگی کا شکار ہو چکی تھی اور کسی تخلیقی تجربے کا اظہار ہونے کے بجائے چند رائج الوقت مضامین کی تکرار تک محدود تھی۔ لیکن ان الفاظ سے آزاد کے قائم کردہ جن معیاروں کا سراغ ملتا ہے یعنی!

1-شاعری میں مطالب خیالی نہ ہوں۔

2-استعارے پیچیدہ اور بعید از عقل نہ ہوں۔

3-واقعی سرگزشت یا علمی مطلب یا اخلاقی مضمون نظم کیا جائے۔ ان کی منطق صریحاً شعری طریق کی نفی

کرتی ہے اور فنی اظہار کی نوعیت سے عدم مطابقت کا ثبوت دیتی ہے۔ اس کے علاوہ خود آزاد کے میلان طبع اور تصور فن کا تضاد بھی اس منطق سے ابھرتا ہے۔ ایف۔ آر۔ لیوس نے انگلستان کے رومانی شعرا کا ذکر کرتے ہوئے ایک معنی خیز حقیقت کی طرف اشارہ کیا تھا کہ ان شعرا کی صراحت کرنا ان کی غلط ترجمانی کا خطرہ مول لینا ہے کیوں کہ ان کی خلاقانہ قوت کا دارومدار ان کے مبہم ہونے میں ہے۔(33)

نئے خیالات سے حالی اور آزاد کی وابستگی اکتسابی اور ان کے عہد کے غالب رجحانات سے ایک شعوری رابطے کا نتیجہ تھی۔ اقبال بھی وابستگی کے شاعر تھے اور اپنے عقیدے سے ان کا رشتہ محض شعوری نہیں تھا اور ان کے خون میں حل ہو کر ان کی شخصیت کا ایک ناگزیر حصہ بن چکا تھا۔ لیکن اقبال گرچہ شاعری کو قوم تک "چند مفید مطلب خیالات" پہنچانے کا وسیلہ سمجھتے تھے، پھر بھی انھوں نے فکر اسلامی کی تشکیل جدید کے سلسلۂ خطبات میں علم اور روحانی حال و وجدان کے سوالات سے بحث کرتے ہوئے شعری فکر کو منفرد قرار دیا ہے اور اسے تشبیہ، تمثیل اور ابہام سے مشروط بھی کیا ہے۔ شاعری، فلسفہ اور مذہب کے روابط، ان کے باہمی اشتراک و امتیاز اور ان کے اسرار کا احاطہ کرتے ہوئے اقبال نے ان تینوں کو اس حد تک تو مماثل کہا ہے کہ ان میں سے ہر ایک انسان اور اس کی کائنات آب و سراب میں اس کی حیثیت اور مظاہر سے اس کے رشتوں کی حقیقت کو مطالعے اور فکر کا موضوع بناتا ہے۔ لیکن اقبال نے اس اہم نکتے کی طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ ان کے درمیان امتیاز کی بنیاد ان کے اپنے اسالیب فکر و اظہار ہیں۔ فی الواقع یہ مسئلہ شاعری کے بنیادی مطالبات سے تعلق رکھتا ہے۔ آزاد کی اصلاح پسندی ان مطالبات سے روگردانی کرتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی جدید نظموں، مثلاً شب قدر، صبح امید، حب وطن، خواب امن، وداع انصاف، گنج قناعت، ابر کرم، ہندستان، مصدر تہذیب شرافت، معرفت الٰہی، اولوالعزمی، سلام علیک، جسے چاہو سمجھ لو۔ جغرافیہ طبعی کی پہیلی، مبارکباد، جشن جوبلی، محنت کرو اور نوطرز مرصع میں خیالات اور موضوعات کی رنگارنگی حقیقت پسندی اور عقلیت یا اخلاق پرستی کے باوجود اس داخلی ہیجان کی شدید کمی محسوس ہوتی ہے جو خیال کو تخلیقی اور ذاتی تجربے سے منور کر سکے۔ ان میں فکر اور اظہار کی ثنویت نمایاں ہے۔ ایک موضوع کی گرفت کے باعث ان نظموں میں فکری وحدت تو مل جاتی ہے لیکن کسی جمالیاتی کل کا نشان نہیں ملتا۔ مظاہر فطرت سے لگاؤ کی وجہ سے آزاد نے اچھے قلمی مرقعے بھی پیش کیے ہیں اور ان میں بقول مولانا صلاح الدین ہماری چشم تماشا کے لیے ہزار جلوے بے نقاب دکھائی دیتے ہیں۔(34)

پھر بھی ان مرقعوں کو شعر کہنے کا جواز بجز کلام کی موزونیت کے کچھ اور نہیں۔ یہ نظمیں نئے خیالات کی کامرانی لیکن تخلیقی تجربے اور فن کی نارسائی کی مثالیں ہیں۔ جغرافیہ طبعی کی پہیلی میں آزاد نے ہیئت کا ایک ادھورا تجربہ کرنے کی سعی کی بھی تو بچوں کے لیے، چنانچہ اس کے اثرات عام نہ ہو سکے۔ البتہ ان کے خیالات اخبار "آفتاب پنجاب"

کے ذریعہ جب دوسروں تک پہنچے تو تجربوں کی طرف میلان کی اکا دکا مثالیں بھی سامنے آئیں 1867ء میں اسمٰعیل میرٹھی نے انگریزی کی چار نظموں کو پکڑا، ایک قانع مفلس، موت کی گھڑی اور فادر ولیم کے نام سے اردو کا لباس پہنایا۔ حالی نے 1872ء میں ایک انگریزی حکایت کی بنیاد پر" جواں مردی کا کام" نامی نظم لکھی۔ اسمٰعیل میرٹھی نے تاروں بھری رات اور چڑیا کے بچے میں بے قافیہ نظم تجربہ کیا۔ ان میں Run on lines کے اولین نقوش بھی ملتے ہیں۔(35)

اور ہر مصرعہ دوسرے مصرعہ سے مربوط اور اپنے ماقبل کی توسیع کرتے ہوئے مابعد میں ضم ہوتا دکھائی دیتا ہے ۔ ان نظموں میں ایک مرکزی وحدت کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن یہ وحدت مفہوم و معنی کے حوالے سے پیدا ہوئی ہے اور اپنے لحہ بہ لحہ یا مصرعہ بہ مصرعہ پھیلاؤ کے باوجود اس نامیاتی عمل سے عاری ہے جو ہیئت اور خیال کے امتزاج باہمی کے بعد ایک فطری آہنگ سے ہمکنار ہوتا ہے ۔ ان سے نہ تو حسن معنی اور حسن بیان کی وحدت کا تصور عام ہوسکا اور نہ ہی صنعت گری کے میلان کی مقبولیت کے باعث ان تجربوں کو قابل اعتنا سمجھا گیا۔

حالی نے اپنے قطعے شعر کی طرف خطاب میں شعر کی دلگدازی، راستی اور سادگی کو فن کا معیار بنایا ہے ۔ مقدمے میں سادگی اصلیت اور جوش (Simple,Sensuous and Passionate) کا ترجمہ اسی معیار کی تشریح ہے۔ جان اسٹورٹ مل، میکالے اور ملٹن کے ساتھ ساتھ حالی نے اصمعی، خلیل بن احمد اور زہیر بن ابی سلمی کے حوالے بھی نقل کیے ہیں۔ مشرق و مغرب کے ادبی معیاروں میں مفاہمت کی جستجو انھوں نے اخلاقیات کی بنیاد پر کی ہے ۔ وزن اور قافیہ کو وہ شعر کی دلفریبی اور دلکشی کی اساس بھی سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ مناسب وزن اختیار کرنے سے نظم کی دلفریبی میں اضافہ ہوگا۔(38)

لیکن پھر نئے خیالات کے سحر سے متاثر ہونے کے بعد انھیں قافیہ ادائے مطلب میں خلل اندازی کا سبب نظر آتا ہے:

> قافیہ بھی ہمارے ہاں شعرا کے لیے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسا کہ وزن مگر درحقیقت وہ بھی نظم ہی کے لیے ضروری ہے نہ شعر کے لیے۔" اساس" میں لکھا ہے کہ یونانیوں کے ہاں قافیہ بھی (مثل وزن کے) ضروری نہ تھا اور جشونی نام ایک پارسی گو شاعر کا ذکر کیا ہے جس نے ایک کتاب میں اشعار غیر مقفٰی جمع کیے ہیں۔ یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفٰی نظم کا بہ نسبت مقفٰی کے زیادہ رواج ہے ۔اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے جس سے اس کا سننا کانوں کو نہایت خوشگوار معلوم ہوتا ہے اور اس کے پڑھنے سے زبان زیادہ لذت پاتی ہے مگر قافیہ اور

> خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑ بند کر دیا ہے
> اور پھر اس پر ردیف اضافہ فرمائی ہے، شاعر کو بلاشبہ اس کے فرائض ادا کرنے سے باز
> رکھتا ہے۔ اس طرح صنائع لفظی معنی کا خون کر دیتی ہے۔ اسی طرح بلکہ اس سے بہت
> زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔(37)

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حالیؔ نے اظہار کی ایک نئی جہت کی تلاش کیوں کی؟ وہ کہتے ہیں کہ ردیف وقافیہ کی قید شاعر کو اپنے فرائض کی ادائگی سے باز رکھتی ہے۔ یعنی مسئلہ پھر فنی معیار سے ہٹ کر سماجی اخلاق کے دائرے میں آجاتا ہے۔ یہاں اس سوال سے بحث نہیں کہ فن اور اخلاق کا رشتہ کیا ہے۔ یا اخلاق کی کمند سے فن یا انسانی اظہار کی کوئی بھی ہیئت مکمل طور پر آزاد ہو سکتی ہے یا نہیں۔ خیال اخلاق سے ہم رشتہ ہو یا نہ ہو، سوال اس کی فنی تعبیر کا ہے۔ حالیؔ یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ قافیہ وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے اور حواس کو اس سے لذت ملتی ہے لیکن ذوقِ جمال کی آسودگی محض ان کے نزدیک فن کا منصب نہیں۔ گویا شاعر کے فرائض کی حد فن سے آگے شروع ہوتی ہے۔ ادائگیِ فرض میں سہولت کی خاطر حالیؔ غیر مقفیٰ نظم کی حمایت کرتے ہیں۔ مطلب یہ ہوا کہ شاعر کی آزمائش تخلیقی استعداد نہیں بلکہ اس کی سماجی ذمہ داری ہے جس کی تکمیل کے لیے اسے فن کی شرطوں میں تخفیف کر لینی چاہیے۔ اس تخفیف کا ایک طریقہ حالیؔ کے نزدیک یہ ہے کہ قافیے اور ردیف کی قید ختم کر دی جائے لیکن غیر مقفیٰ نظم کی روایت کا یہ مقصد تھا ہی نہیں کہ شاعر کو ادائے مطلب میں آسانیاں فراہم کی جائیں۔ حالیؔ نے ہیئت کے ایک جدید تجربے کی حمایت میں اس تجربے کے اصل تقاضوں کو نظر انداز کر دیا اور اس سے غلط معنی اخذ کیے۔ اول تو یہ کہ کوئی بھی ہیئت بذاتہ آسان یا مشکل نہیں ہوتی۔ بعض لوگوں کے لیے غیر مقفیٰ نظم کے چند مصرعے کہنا مقفیٰ اور مردّف اشعار کہنے سے کہیں زیادہ دشوار طلب کام ہوگا۔ یہ مسئلہ تربیت اور ذاتی میلان سے متعلق ہے۔ غیر مقفیٰ نظم کی شرطیں بھی اعلیٰ اور معنی خیز شاعری کے لیے اتنی ہی سخت ہیں جتنی پابند نظم کی۔ خیال اور تجربے کا تسلسل، آہنگ کا فطری بہاؤ، حشو و زوائد سے اجتناب، حسی کیفیتوں کے ساتھ الفاظ کی گھٹتی بڑھتی لہریں، لہجے کا دباؤ اور پھیلاؤ غرضیکہ آزاد نظم کی اپنی پابندیاں ہیں۔(38)

شعری تجربے کے ارتکاز اور دباؤ کے ساتھ ساتھ اظہار کے سانچوں میں تبدیلی کی شرط مقفیٰ شعر کہنے سے کمتر یا آسان تر نہیں ہے۔ پھر مقفیٰ اور غیر مقفیٰ کی بحث میں اس نکتے کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ آہنگ کی ہیئتیں موسیقی کے انفرادی مذاق یا قومی روایتوں سے بھی ایک گہرا ربط رکھتی ہیں۔ خود حالیؔ اگرچہ غیر مقفیٰ نظم کے حامی تھے اور اس حد تک کہ وزن و قافیہ کی قید کو اٹھا دینا ہی بہتر سمجھتے تھے۔ پھر بھی، انجمن پنجاب کے مناظموں کے لیے ان کی جدید نظمیں یا ان کی دوسری چند نظمیں مثلاً زمزمۂ قیصری، تنہائی، اور جواں مردی کا کام، جو انگریزی سے ماخوذ ہیں،

پرانی ہیئتوں کی پابند رہیں۔ محض خیالات کا نیا ہونا ان نظموں کو جدید نظم کے تصور سے قریب لانے کے لیے کافی نہیں ہے۔ جدیدیت کی اساس ہر معینہ قدر کے دائرے سے آزادی اور ہر بیرونی مقصد کے جبر سے انکار پر قائم ہے۔ حالؔی اور آزادؔ کی جدید شاعری یا ان کے شعری افکار، مادی ارتقا کے تصور سے وابستگی کے باعث اس مطلقیت سے ذہنی قربت کا پتہ دیتے ہیں جو انیسویں صدی میں سائنس اور عقلیت کا مزاج بن چکی تھی۔ عقلیت پرستی کا سلسلہ اس حد تک جا پہنچا کہ حالؔی نے مذہب کو بھی سماجی اخلاق کے ایک نظام اور حقیقت اولیٰ کے تصور کو انسانی رشتوں تک محدود کردیا۔ مناجات بیوہ کے آغاز میں حمدیہ اشعار سے اس حقیقت کا جو خاکہ ابھرتا ہے اس کے اوصاف انسانی رشتوں اور دنیوی تقاضوں کی حد سے آگے نہیں جاتے۔

خدا کی حیثیت ایک سخت گیر اور ساتھ ہی ساتھ مہربان باپ کی ہوجاتی ہے جو اپنی اولاد کی ترقی میں عملی طور پر اعانت کرتا ہے۔ جدیدیت سری اور ماورائی حقائق کی اہمیت سے ارضی رشتوں کے اثبات کے باوجود انکار نہیں کرتی اور پوری انسانی صورت حال یا پورے آدمی کو اپنا موضوع بناتی ہے جو تہذیب کی برکتوں سے فیضیاب ہونے کے بعد بھی اپنے وجود میں چھپے ہوئے وحشی کو پوری طرح رام نہیں کرسکا ہے، جو موت کو ایک فطری حیاتیاتی عمل سمجھتا ہے پھر بھی اس سے خوف زدہ رہتا ہے، جو توہمات کو ذہنی طور پر مسترد کرتا ہے لیکن ان کا شکار بھی ہوتا ہے، جو خوابوں کو بے بساط سمجھتا ہے لیکن ان کے سحر سے آزاد نہیں ہوتا، جو عقل سے ہراساں بھی ہے اور اس کا پرستار بھی اور نتیجتاً ایک ازلی اور ابدی الجھن میں مبتلا ہے کہ اپنی حقیقت کا اصل سرا کہاں ڈھونڈے۔ حالؔی کی طبیعت مابعد الطبیعیات یا ماورائیت سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی تھی۔ کم از کم ان کی جدید شاعری اور ان کے ادبی افکار کے تناظر میں یہی بات سامنے آتی ہے۔ زندگی کی مشہود سچائیوں کا احساس ان کے یہاں اتنا شدید تھا کہ وہ اس کے مجرد پہلوؤں کو نظر انداز کرگئے۔ مقصد کی لگن نے انھیں اس آزادانہ تفکر اور ارتکاز کی اجازت ہی نہ دی جو فن کو ایک قائم بالذات حقیقت میں ڈھالنے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ عام معاشرے یا سامعین کے حوالے سے شعر کہے اور تنقیدی اصول مرتب کیے۔ وقت کے تغیر و تبدل کی توانا لہر کے سامنے اپنے آپ کو بھولنے کی کوشش بھی کی اور اپنی تمام تر وفاداریاں تاریخ کی ''زندہ حقیقتوں'' کے لیے وقف کردیں۔ حالؔی اور ان کے عہد کی جدید شاعری اور جدیدیت کے خط فاصل کا اصل نشان اسی منزل پر ابھرتا ہے۔ جدیدیت شاعر کی تمام وفاداریوں پر، وہ ملکی ہوں یا قومی یا معاشرتی یا اقتصادی یا نسلی یا تہذیبی یا مذہبی یا فکری، شعری تجربے سے وفاداری کو فوقیت دینے کا مطالبہ کرتی ہے حالؔی نے زمانہ شناسی کے حوالے سے خود شناسی کا درس دیا اور جوہر کو وجود پر مقدم ثابت کرنے کے لیے مسدس مدوجزر اسلام میں ساری توجہ اس نکتے کی تشریح و توضیح پر صرف کی کہ مسلمانوں نے تاریخ کی مادی طاقتوں سے جب بھی اپنے رشتے توڑے ان کی شخصیت مسخ ہونے لگی۔ انھوں نے انسان کو اس کی قائم

دموجود حقیقت کے بجائے اس کے نصب العین کے آئینے میں دیکھا اور بنی اسرائیل کی طرح تاریخ اور تہذیب کو مشہود سچائیوں کے طور پر اپنے ضمیر میں جگہ دی اور ذاتی آشوب کو آشوب روزگار کا عکس محض سمجھے۔(39)

اسی لیے ان کے جذباتی اضطراب اور ہیجان کی معنویت سماجی اور تہذیبی ہیجان کی معنویت میں ڈوب جاتی ہے۔اس ہیجان کے گرداب کی عکاسی کے بعد حالی کی تجدد پرستی انھیں مصلح اور پیغام بر کے رول پر بھی آمادہ کرتی ہے۔یہ پیغام بری ان کے عہد کی ترقی پسند ادبی فکر کا ایک لازمی عنصر ہے اور ادب کو فن کے حصار سے نکال کر مفید خیالات تک لے جاتی ہے چنانچہ افادیت پرستی کا دباؤ اس فکر میں امید کی رنگ آمیزی کے ذریعے اس کا سرا بیسویں صدی کی اشتراکی حقیقت نگاری سے جوڑ دیتا ہے۔حالی، آزاد، سرسید، سب نے تاراجی اور ویرانی کی عام ذہنی فضا میں امید کے پیغام کی اشاعت ایک دینوی اور وقتی ضرورت کے طور پر کی۔سرسید نے اپنا مشہور رد حریہ امید کی خوشی لکھا اور آزاد نے صبح امید، حالی نے نشاط امید لکھی اور پھر مسدس کے خاتمے پر یہ کہتے ہوئے کہ" غلام اور آزاد ہیں رفتنی سب" انھیں اچانک خیال آیا کہ نا امیدی کہیں دلوں کو بجھا نہ دے تو انھوں نے امید پر ایک ضمیمے کا اضافہ بھی ضروری سمجھا، اس وضاحت کے ساتھ کہ ان کی قوم کے" ہنر مفقود ہو گئے ہیں مگر قابلیت موجود ہے۔ان کی صورت بدل گئی ہے مگر ہیولا باقی ہے، ان کے قویٰ مضمحل ہو گئے ہیں مگر زائل نہیں ہوئے۔ان کے جوہر مٹ گئے مگر جلا سے پھر نمودار ہو سکتے ہیں۔ان کے عیبوں میں خوبیاں بھی ہیں مگر چھپی ہوئی اور ان کے خاکستر میں چنگاریاں بھی ہیں مگر دبی ہوئی۔"(40)

جدید علوم کی زائیدہ عقلیت کی سب سے بڑی نارسائی یہی ہے کہ اس نے نئے شعور کی ساری بادیہ پیمائی مادّی دنیا تک محدود کر دی۔بالواسطہ طور پر اس نے انگریزوں کے سیاسی مصالح کی خدمت بھی انجام دی اور فن کو انکشاف ذات کے بجائے اخفائے ذات کا ذریعہ بنا دیا۔مذہب کو اس نے اعتقاد سے الگ کر کے سماجی اخلاقیات میں سمیٹ دیا اور اس طرح ایک ایسے مذہب کا تصور پیش کیا جس کی تگ و دو باطن کی تہذیب سے زیادہ خارج کی آرائش و تزئین پر مرکوز ہو گئی۔سرسید اور حالی کی عقلیت نے گرچہ خارج کے رنگ و خط کی درستگی کو باطن سے نمو پذیر ہونے والی قدروں کا فطری نتیجہ قرار دے کر، اس ثنویت میں ایک وحدت کی دریافت کی، پھر بھی مذہب انسان کے جذباتی مسائل اور اور اس کی نفسیاتی ضرورتوں سے زیادہ اس کی مادی کامرانیوں کے حصول کا ذریعہ اور عملی جدوجہد کے لیے ایک قوت متحرکہ کی شکل اختیار کرتا گیا۔انسانی وجود کی کائنات اصغر میں خیر اور شر، جذبہ اور فکر، خواب اور حقیقت، جبر اور اختیار کی اس آویزش کو نظر انداز کر دیا گیا جو فرد کو ایک دنیا یا قطرے کو سمندر کا علامیہ بناتی ہے، جہاں سکون بھی ہے اور اضطراب بھی، سکوت بھی ہے اور شور بھی، نئے جہانوں کی تلاش کا ولولہ بھی ہے اور گزری ہوئی فصلوں کا بلاوا بھی۔سائنس کے مقابلے میں فن کی قدر و قیمت میں کمی کا سبب بھی یہی ہے کہ فن جہاں

تک سائنسی فکر کی ترویج و اشاعت میں معاون ہوتا رہا یا ہو سکا، اسے قبولیت کی سند ملتی گئی۔ لیکن جہاں فن میں تخیل اور خواب کی لے تیز ہوئی اور سائنسی استدلال سے اس کا رشتہ ٹوٹا، اسے حقیر و کم مایہ سمجھ کر مفید ترقی تصورات کی اہمیت پر زور دیا جانے لگا۔ مذہب کی ایسی تعبیریں کی جانے لگیں جو تعقل کا ساتھ دے سکیں۔ توجہ اس پر نہیں جو تھا بلکہ اس پر جو ہونا چاہیے۔ محمد حسن عسکری نے اردو ادب میں مشرق و مغرب کی آویزش کا جائزہ لیتے ہوئے یہ فیصلہ کیا ہے کہ مشرق میں چونکہ ہر قسم کے اسالیب اور موضوعات کو کھلے دل سے قبول کیا گیا ہے، اس لیے مغرب کے مقابلے میں ادب کو نسبتاً زیادہ آزادی حاصل رہی ہے۔ اس آزادی کا سبب ان کے نزدیک یہ ہے کہ مشرقی عقیدے کے مطابق حقیقت کے تمام درجات ایک ہی بنیادی حقیقت (حقیقت اولیٰ) سے نکلے ہیں اور عالم کثیف کا پست ترین درجہ بھی حقیقت عظمیٰ سے مربوط ہے۔(41)

یہاں اس نکتے کا اضافہ بھی ضروری ہے کہ ادب میں حقیقت کے تمام درجات کا سامنا ایک انتخابی نظر کے ساتھ کرنا ہوتا ہے۔ یہ انتخابی نظر کسی بیرونی مقصد کی تابع ہو یا نہ ہو، اصل شرط یہ ہے کہ اس کا رشتہ فن کے جمالیاتی تقاضوں اور ادیب کے ذاتی تجربے سے ہونا چاہیے۔ ہر انسانی عمل معنی خیز ہوتا ہے لیکن ہر عمل لازمی طور پر اس کا متقاضی نہیں ہوتا کہ فنی اظہار کی اساس بھی بنے۔ محمد حسن عسکری نے متذکرہ مضمون کا خاتمہ لارنس کے دو اقتباسات پر کیا ہے" مشرق کے لیے نئی زندگی حاصل کرنے کا صرف ایک ہی طریقہ رہ گیا ہے اور وہ یہ کہ مشرق پہلے تو مغرب کو پوری طرح اپنے اندر جذب کرے اور پھر اپنا راستہ خود ڈھونڈے۔ نیز یہ کہ اگر مغرب میں کوئی جاندار ادب پیدا ہوا تو وہ انسانوں کے باہمی تعلقات کے بارے میں نہیں ہوگا بلکہ انسان اور خدا کے باہمی رشتے کا بارے میں ہوگا۔" یہ مضمون 1960ء کا ہے اس وقت تک مغربی ادب میں تخلیق اور تصور دونوں سطحوں پر، مشرق و مغرب کے اس امتزاج کا رنگ خاصا نمایاں ہو چکا تھا۔ بلکہ سائنسی عقلیت کے خلاف ایک شدید رد عمل کا اظہار ہو چکا تھا اور فکر و جذبے میں امتزاج سے زیادہ توجہ جذبے کو فکر سے آزاد کرنے کے انتہا پسندانہ میلان پر صرف کی جانے لگی تھی۔ اور اس طرح مغرب کی مادہ پرستی کو نامطبوع قرار دے کر مشرق کی روحانیت سے رشتے قائم کیے گئے تھے۔ بیسویں صدی میں اردو کی نئی شاعری (جسے جدیدیت سے وابستہ کیا جاتا ہے) نے ان دو منتہاؤں کو ایک کلی حقیقت کے دو سروں کی شکل میں دیکھا ہے، اور فرانس کے انحطاطی شعرا کی متصوفانہ روسے ایک فنی اور فکری قربت کے باوجود، ان کی طرح محض ایک منتہا سے خود کو منسلک کر کے دوسرے کی طرف سے اپنی آنکھیں بند نہیں کی ہیں۔ حالی اور آزاد کی تجدد پرستی ایک منتہا سے وابستگی پر قانع ہو جاتی ہے جو شاعری کو ان کے عہد کے عقلی معیاروں سے ہم آہنگ کر کے زمانے کا ساتھ دینے کے قابل بنا سکے۔ حالی اور آزاد کی اصلاح پسندی ان کے تخلیقی مزاج سے زیادہ ان کے عہد کے مزاج کی ترجمانی ہے۔ ان کے خیالات میں تضاد نیز ان کے انفرادی میلان طبع اور ان کے عہد کے تقاضوں میں کش مکش کا

سبب یہی ہے کہ ان کی شخصیتیں اس مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں تھیں اور اس مزاج سے ان کا رشتہ تخلیقی یا فنی کم، شعوری زیادہ تھا۔ حالؔی اپنی جدید نظموں یا جدید غزلوں کے ذریعہ نئے تخلیقی نمونوں کے بجائے نئے خیالات کا شعور عام کرنا چاہتے تھے جن کے ذریعہ توہمات کا ابطال ہو اور تعقل کا رعب دلوں پر قائم ہو سکے۔

اسی لیے ان کی آنکھیں مشہود حقیقتوں کی دیواریں پار نہ کرسکیں اور خدا کو بھی انھوں نے انسانی ضرورتوں کے آئینے میں ایک طبیعی اور فعال حقیقت کے روپ میں دیکھا، آزاد طبعاً خواب کار اور تخیل پرست تھے۔ تاریخ اور الٰہیات کے مسائل سے شغف رکھتے تھے۔ لفظ اور زبان کے ایک جمالیاتی اور تخلیقی تصور کے قائل تھے۔ لیکن اپنی جدید نظموں میں انھوں نے خواب اور تخیل کے عناصر کو دخیل ہونے سے باز رکھا۔ آزاؔد نے حقیقت سے بعد اور عقلیت سے گریز اس ادب کی تصویر اس طرح پیش کی ہے کہ " مردوں کے جسم میں برچھیاں چھپی ہوئی تھیں۔ عورتوں کی آنکھوں کی جگہ آتشیں شیشے لگے ہوئے تھے۔ اگر مردوں کے دل انگارے تھے تو عورتوں کی چھاتیاں برف تھیں۔" اور حالؔی شاعری میں جھوٹ کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں کہ " جب رشک کا تلاطم ہوا تو ساری خدائی کو رقیب سمجھا۔ یہاں تک کہ اپنے آپ سے بدگمان ہو گئے۔ جب شوق کا دریا امڈا تو کشش دل نے جذب مقناطیسی اور قوت کہربائی کا کام کیا۔ بارہا تیغ ابرو سے شہید ہوئے اور بارہا ایک ٹھوکر سے جی اٹھے گویا زندگی ایک پیراہن تھا کہ جب چاہا اتار دیا اور جب چاہا پہن لیا۔" اس وقت حالی اور آزاؔد کو یہ اندازہ نہ ہو سکا کہ حقیقت کا ایک رنگ یہ بھی ہے جس میں خواب اور حقیقت کے امتزاج سے ایک وسیع تر حقیقت کی تصویر بنتی ہے۔ اور آگے چل کر یہی طرز فکر سرریلسٹوں کے نزدیک اصل حقیقت کی داغ بیل ڈالنے کا ذریعہ بنے گا، ایک ایسی حقیقت کا جو خیال کے عمل سے وجود میں آئے گی اور ایسا خیال جو عقل کے ہر محاسبے اور رسمی اخلاق کے ہر اقتدار کا منکر ہوگا۔ حقیقت اور خیال کے اس امتزاج باہمی کی وضاحت اپولونیر نے اس مثال کے ذریعہ کی ہے کہ جب انسان نے چلنے کے عمل کی نقل کرنی چاہی تو اس نے مشینی پیروں کی جگہ پہیہ بنایا۔(42)

اس طرح حقیقت میں پنہاں حقیقت کی تصویر پیش کی۔ چنانچہ شاعر بھی جب کسی شے کے وجود کی بنیادی حقیقت کی عکاسی کرنا چاہتا ہے تو اس کی نقل اتارنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ اپنے تخیل کی مدد سے اس شئے کی اصل کو ایک نئی ہیئت میں ڈھونڈتا اور دیکھتا ہے حالؔی اور آزاؔد نے حقائق کی بیرونی سطح کو چاک کرکے زیر آب حقیقت کے انکشاف پر توجہ نہیں دی۔ اسی لیے ان کی نظموں میں کسی اندرونی مد و جزر کا نقش نہیں ابھرتا۔ زبان و بیان کے معاملے میں بھی انھوں نے جن تبدیلیوں کی ضرورت پر زور دیا ان کی بنیاد اجتماعی اور عقلی ہے۔ اسی لیے ان کی جدید نظموں میں نئے خیالات اور صیغہ اظہار میں نئے رنگوں کی آمیزش تو ہے لیکن کسی نئے تخلیقی بعد کا پتہ نہیں چلتا۔ نئی زبان محض نئے خیال کا وسیلہ اظہار بن جاتی ہے۔ خیال میں مدغم ہو کر کسی ناقابل تقسیم جمالیاتی وحدت کی تشکیل نہیں

کرتی۔ ان کے خیالات اپنے اجتماعی رشتوں کے باعث نئے ذہنی افق کے عکاس تو بن جاتے ہیں لیکن تخلیقی عمل کی انفرادیت کو پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ بیان کی سطحیں بھی مشترکہ ذہنی معیار و مطالبے میں آلودگی کی وجہ سے ذاتی تجربے سے دور ہو جاتی ہیں۔ ان کے یہاں شعری تجربہ موضوع محض کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتا۔ اسی لیے ان کی نظمیں معروض یا خود مکتفی جمالیاتی وحدت میں ڈھلنے سے رہ جاتی ہیں وہ ہر عمل اور اس کے رد عمل کی معینہ صورتوں کی عکاسی میکانکی طور پر کرت ہیں۔ ہر واقعے یا حقیقت کا سرا اجتماعی عمل سے مربوط ہوتا ہے اور اس کا خاتمہ بھی اجتماعی فیصلوں کے مطابق ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ان کی نظموں کو نئے افکار و اقدار کی احاطہ بندی کے باوجود جدید کہنا مشکل ہے۔

جے۔ کرشنا مورتی نے تہذیبی قدروں میں تبدیلی کے مسئلے کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جب ذہن اپنے گرد و پیش کے معاشرتی نظام کے خلاف احتجاج کرتا ہے اس وقت یہی احتجاج عملاً ایک نئے اور بہتر اور بدلتے ہوئے تہذیبی نظام کی بناڈالتا ہے۔ تب ذہن کو یہ علم نہیں ہوتا کہ اسے کسی منزل کی تلاش ہے۔ وہ تو صرف اتنا جانتا ہے کہ اسے بس حقیقت کی جستجو ہے ایک ایسی حقیقت جس کا حصول موجودہ ماحول میں ممکن نہیں۔ پھر وہی حقیقت ایک نئی دنیا کی تعمیر کرتی ہے۔(43)

ہندستان میں انیسویں صدی کی ذہنی فضا نے جس جدید حقیقت کی تلاش کی اس کی منزل بھی طے تھی اور راستہ بھی۔ راہ نمائی کرنے والے نئے خیالات کے نقیب، مذہبی مصلح اور سماجی معمار تھے۔ شعر و ادب کی رہبری بھی انھیں کے ہاتھوں میں آئی اور انھوں نے نئے انسان کی سماجی ضرورتوں کے شور میں نئے خیالات کی روشنی سے سراسیمہ ہو کر اس کے جذباتی اور حسی تقاضوں اور تصادمات کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں۔ یہی سبب ہے کہ جدید شعری یا ادبی روایت کی خاکہ کشی نئے تعلیمی نظام، نئے کالجوں کے قیام، نئے خیالات کی کامرانی اور نئے سماجی معماروں کے تسلط کی بنیاد پر کی جاتی ہے۔ فورٹ ولیم دلی کالج ورنا کیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی، ماسٹر رام چندر، سرسید، انجمن پنجاب کے مناظمے، میکالے اور ہالرائیڈ نذیر احمد، ذکاء اللہ، چراغ علی اور وقار الملک کی کوششیں اسی خاکے میں رنگ بھرتی ہیں۔ غالبؔ کا نام اس سلسلے میں آتا ہے تو بت شکن کی حیثیت سے جس کا تعقل، تفکر، تجسس اوہام کے بتوں کو توڑتا ہے اور سائنسی عقلیت سے ذہنی موانست کا پتہ دیتا ہے۔ دو تہذیبوں کے تصادم سے ابھرنے والی پیچیدگی، اقدار کی شکست کے احساس سے پیدا ہونے والی افسردگی، تہذیبی بحران کے تجربے کی شدت، انسانی مقدر کی بے چارگی اور تنہائی کی اذیت، بیرونی دنیا کے تضادات اور باطن کی کشمکش، صنعتی تہذیب کے انبوہ میں گم ہوتی انفرادیت، عقل کی بے حجاب آمریت، ذات کی طرف مراجعت اور عوامی کلچر کی سطحیت کے تصور سے منسلک ذہنی تجربوں کے وجود کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یہ نتیجہ ہے جدیدیت کے تاریخی تصور کو اس کے تخلیقی اور فلسفیانہ

تصور پر فوقیت دینے یا منطبق کرنے کا۔ اس طرز فکر کے نقص کو سمجھنے کے لیے کسی مخصوص مسلک سے وابستگی یا کسی مخصوص عقیدے میں یقین کی ضرورت نہیں۔ تاریخی حقائق بھی تصویر کا ایک اور رخ سامنے لاتے ہیں۔

چنانچہ جب ہندستان اپنی تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے لیے مغربی علوم وافکار کی تقلید میں منہمک تھا، مغربی علما ومفکرین مشرقی علوم وادبیات کے پیش پاافتادہ سرمائے میں نئے معانی ڈھونڈ رہے تھے۔ ہندستان میں ہسیٹنگز، ولیم جونس، چارلس ولکنسن، کول بروک، ہوریس ولسن اور جیمس پرنسپ قدیم ادبی ذخیروں کی نئی تقویم میں مصروف تھے۔ نیپال میں ہاجسن (1833ء سے 1844ء تک) شمالی بودھی ادب کی تحقیق میں سرگرداں تھا۔ روتھ نے 1846ء میں ویدوں کی تاریخ اور ادبی محاسن پر ایک کتاب شائع کی تھی اور 1849ء-1875ء کے درمیان میکس مُلر رگ وید پر اپنا رسالہ ترتیب دے رہا تھا۔ مستشرقین اور ان کے کارناموں کی یہ فہرست بہت طویل ہے۔ ان کی طرف اشارے سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ تہذیبی مسائل کا رشتہ وقت کے ایک وسیع تصور سے ہوتا ہے اور محض حال کو، اس کے ماضی سے بیگانہ کرکے، ان مسائل کے تجزیے کی بنیاد نہیں بنایا جاسکتا۔ تہذیب میں نئے اور پرانے کی تقسیم اس طور پر ممکن نہیں جس طرح تاریخ کرتی ہے اور وقائع نیز مادی حقائق کے تغیر کی روشنی میں فیصلوں کا نفاذ کرتی ہے۔ ایک جدید فکری نظام کی جستجو اور ترویج کے سلسلے میں حالی اور آزاد یا ان کے معاصر سماجی مصلحوں نے جو روش اختیار کی اس کی برکتیں مسلم ہیں اور اس کا جواز تاریخ کے جبر اور مادی حقائق کے تناظر میں موجود ہے اور اسے ارتقا کے فطری عمل سے وابستہ کرنا بہت سہل ہے لیکن یہ ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ادب میں اور فکر وفن میں عارضی صداقتیں کلی صداقتوں کا نعم البدل نہیں ہوتیں، نہ ادب اور فن کے معیار لازمی طور پر سماجی ارتقا اور استدلالی طرز فکر سے مربوط ہوتے ہیں۔ مغربی تہذیب کے عالمگیر اثرات کے پیش نظر یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ ہر مشرقی قدر اس تہذیب کے لیے ناقابل التفات ہو چکی تھی۔ مغرب ومشرق دونوں کو تہذیب وفکر کی دو علامتیں تصور کرلیا جائے تو ادبی اور فنی تصورات میں ان کے باہمی اتصال کی پرچھائیاں جابجا مرتعش دکھائی دیں گی۔ پیام مشرق کے دیباچے میں اقبال نے گوئٹے کے دیوانِ مغرب کا ذکر کرتے ہوئے ہائنے کا یہ قول نقل کیا ہے کہ "یہ ایک گلدستۂ عقیدت ہے جو مغرب نے مشرق کو بھیجا ہے۔ اس دیوان سے اس امر کی شہادت ملتی ہے کہ مغرب اپنی کمزور اور سرد روحانیت سے بیزار ہوکر مشرق کے سینے سے حرارت کا متلاشی ہے۔" (44)

اقبال نے اسی دیباچے میں گوئٹے کے سوانح نگار بِل شوسکی کے ایک معنی خیز اقتباس کا حوالہ بھی دیا ہے کہ:

> بلبل شیراز کی نغمہ پردازیوں میں گوئٹے کو اپنی ہی تصویر نظر آئی تھی، اس کو کبھی کبھی یہ احساس بھی ہوتا تھا کہ شاید میری روح ہی حافظ کے پیکر میں رہ کر مشرق کی سرزمین میں زندگی بسر کرچکی ہے۔ وہی زمینی مسرت، وہی آسمانی محبت، وہی سادگی،

وہی عمق، وہی جوش حرارت، وہی وسعت مشرب، وہی قیود و رسوم سے آزادی، غرض
کہ ہر بات میں ہم اسے حافظ کا مثیل پاتے ہیں۔ جس طرح حافظؔ لسان الغیب
وترجمان اسرار ہے، اسی طرح گوئٹے بھی ہے اور جس طرح حافظ کے بظاہر سادہ
الفاظ میں ایک جہان معنی آباد ہے، اسی طرح گوئٹے کے بے ساختہ پن میں بھی حقایق
واسرار جلوہ افروز ہیں۔ دونوں نے امیر وغریب سے یکساں خراج تحسین وصول کیا۔
دونوں نے اپنے اپنے وقت کے عظیم الشان فاتحوں کو اپنی شخصیت سے متاثر کیا (یعنی
حافظؔ نے تیمورؔ کو اور گوئٹے نے نپولینؔ کو) اور دونوں عام تباہی اور بربادی کے
زمانے میں طبیعت کے اندرونی اطمینان وسکون کو محفوظ رکھ کر اپنی قدیم ترنم ریزی
جاری رکھنے میں کامیاب رہے۔(45)

عام تباہی اور بربادی کا فطری ردعمل داخلی ہیجان کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ اس ہیجان کو اگر فن کی حیثیت پانا ہے اور اس شور کو نغمے میں ڈھلنا ہے تو مادی حقائق سے وابستگی کے باوجود، ایک معروضی فاصلہ ذات اور اجتماعی حقیقتوں کے مابین قائم رکھنا ہوگا۔ نالۂ آفریں پر جو کچھ بھی گزرے۔ اگر فریاد نغمے میں نہیں ڈھلتی تو محض چیخ پکار ہے۔(46)

جدید یت فنی معیاروں کی جستجو میں جمالیات کی شرط کو اولیت دیتی ہے اور اسی لیے بیرونی یا سماجی حقیقتوں کی ناگزیریت کو تسلیم کرنے کے باوجود، اس معروضی فاصلے کی ضرورت اور انفرادی لمحوں کی دریافت پر زور دیتی ہے جو شاعر کی آواز کو محض ماحول کی بازگشت نہ بنائے۔ بیل شوسکی نے حافظؔ اور گوئٹے کی اس قدر سے ہم رشتگی کو ان کے اندرونی سکون واطمینان سے تعبیر کا ہے۔ یہ سکون انتشار سے زیادہ ہیجان خیز ہے۔ اس میں وقار، ٹھہراؤ اور گہرائی فن کے بنیادی تقاضوں کے احترام سے پیدا ہوتی ہے۔ سائنسی عہد کے عالمگیر اضطراب کی فضا میں مغرب کے شعرا کی مشرق سے دلچسپی برائے بیت نہ تھی۔ اس طرح وہ دراصل جذبہ وفکر کے درمیان توازن کے جویا تھے تاکہ انھیں انسان اور اس کی کائنات پر محیط کلی حقیقتوں کا سراغ مل سکے اور نگاہیں صرف مشہود حقیقتوں میں الجھ کر نہ رہ جائیں۔ ہائنے عالم خیال میں خود کو وطن میں اجنبی تصور کرتے ہوئے فردوسیؔ حافظؔ اور رومیؔ کو صدا دیتا ہے کہ" تمہارا بھائی زندان غم میں امیر شیراز کے پھولوں کے لیے تڑپ رہا ہے۔" حالیؔ اور آزادؔ کے عہد میں مغرب سائنسی مطلقیت کی پیدا کردہ رجائیت کا شکار ہونے کے باوجود تخلیقی سطح پر اس المیاتی احساس سے دوچار تھا کہ مادی ترقیاں یا عقل کی فتوحات ہر انسانی مسئلے کا حل نہیں ہیں۔ صنعتی انقلاب نے انگلستان کو عالمی اقتصادیات کا قائد بے شک بنادیا تھا۔ برطانوی سیاست کا عروج بھی اسی اقتصادی سربراہی کا مرہون منت تھا لیکن اسی صنعتی انقلاب نے مغربی تہذیب کو زبردست جذباتی صدمے بھی پہنچائے تھے۔ پالن گرگ نے انگلستان کی سماجی اور اقتصادی تاریخ کے

جائزے میں اس انقلاب کے انسان کش پہلوؤں کی ہیبت ناک تصویر مرتب کی ہے۔ شہر اس طرح بسے کہ دیہاتوں کی بربادی کے ساتھ صدیوں کے جذباتی اور تہذیبی خاکے بھی منتشر ہو گئے۔ مادی کمال کی ہوس نے روحانی زوال کے روز افزوں احساس کے باعث انسانی رشتوں کی نوعیتیں بھی بدل دیں۔ مشینوں کے شور میں انسان بھی ارتقا کی بے روح مشین کا پرزہ بنتا گیا۔ ہندوستان چونکہ عملی دشواریوں میں الجھا ہوا تھا، اس لیے ان کے حل میں اتنا مصروف رہا کہ روحانی اور جذباتی تقاضوں پر اس کی نظر کم کم ہی پڑی۔ لیکن انیسویں صدی کے مغرب میں ان تصورات کا دائرہ لحہ بہ لحہ وسیع تر ہوتا جارہا تھا اور ان کی بنیاد پر عالمگیر تہذیبی مسائل پیدا ہونے لگے تھے۔ فرانس میں تو مونتین نے سولہویں صدی کے اواخر یعنی اطالوی نشاۃ الثانیہ کے سو برس بعد ہی انفرادی آزادی کا نعرہ بلند کیا تھا اور ایک ایسے نظام معاشرت کی تعمیر پر زور دیا تھا جس میں جسم اور روح کی دوئی ختم ہو سکے یا دونوں کو یکساں طور پر نشو ونما کے مواقع حاصل ہوں۔ اٹھارویں صدی میں روسو نے تصنعات کی زندگی سے نجات کی راہ فطرت سے قرب میں ڈھونڈی تھی اور رائے عامہ کے مقابلے میں اپنی ذات کی اطاعت کے تصور کو ایک نظام افکار کے طور پر پیش کیا تھا۔ جدید فنی اور ادبی اقدار پر روسو کے اثرات ایک معروف اور مسلمہ حقیقت ہیں۔ روسو کی فکر نے فن سے قطع نظر سیاست اور سماجی فکر پر بھی گہرا اثر ڈالا تھا۔ انقلاب فرانس سے پہلے ایک ذہنی انقلاب کی داغ بیل ڈالنے والوں میں روسو کا نام بہت ممتاز ہے۔ اس نے ایک ایسے عہد میں جذباتی زندگی کی اہمیت واضح کی جب عقل اور منطقی فکر کے سحر سے ذہن آزاد نہیں تھے۔ کانٹ نے علم کی برتری کا فریب روسو ہی کی مدد سے سمجھا اور انیسویں صدی کے رومانی شعرا نے انسان کے نظام جذبات کی طرف توجہ اسی کی فکر کے پس منظر میں کی تھی۔

عقلیت کے تسلط اور مادی ارتقا کے شور کی روشنی میں کرکے گار کا یہ خیال غلط نہیں کہ انیسویں صدی جذبات کے فقدان کا عہد تھی۔ اس نے اس فقدان کی ذمے داری روشن خیالی کے اسی انقلاب کے سر ڈالی ہے، جس کے سبب سے مغربی زندگی کے تمام شعبوں میں زبردست تبدیلیاں سامنے آرہی تھیں۔ اس کے نزدیک روشن خیالی کی اس لہر نے سیاست، مذہب اور افراد کے باہمی تعلق کی طرف نئے زاویوں کو رواج دیا اور اب:

> فرد کا رشتہ خدا سے، اپنے آپ سے، اپنے محبوب سے، اپنے فن یا اپنے ہنر سے باقی نہیں رہ گیا اور وہ تمام اشیا میں صرف ایک تجرید سے نسبت کے شعور کا مالک رہ گیا (ہے) (47)

یعنی انسان اور اس کے گردو پیش کی زندگی کا ہر مظہر ایک نظریہ بن گیا، جذبہ و خون کی حرارت سے عاری۔ کرکے گار نے اس صورت حال کے ایک اور پہلو کی طرف اشارہ یوں کیا ہے کہ جذبات کے فقدان نے ایک ایسے معاشرے کی تشکیل کی ہے، جہاں ہجوم میں فرد کی آواز غائب ہو چکی ہے اور عام لوگ جو سب کچھ ہیں اور کچھ بھی

نہیں،(جو) تمام قوتوں میں سب سے زیادہ خطرناک اور سب سے زیادہ بے معنی ہیں، ان کے مقابلے میں ایک اکیلے سچے انسان کی اہمیت یقیناً زیادہ ہوتی ہے لیکن وہ اکیلا اور سچا انسان اب دکھائی نہیں دیتا۔ عقلیت نے ہر انسان کو ایک حیاتیاتی اور سماجی مظہر کی حیثیت دے دی ہے اور ارتقا کے سیلاب نے سب کو ایک سمت میں لگا رکھا ہے۔

جب تک اس طرز فکر کو عقلیت کے ایک متوازی میلان کے طور پر دیکھا نہ جائے جدید انسان کی پوری تصویر نہیں ابھرتی۔ انیسویں صدی کی ذہنی فضا پر کسی ایک نظریاتی مسلک کا اطلاق ادھوری سچائیوں تک لے جائے گا۔ تہذیبی اور ذہنی زندگی کے خاکے میں کئی رنگ ایک ساتھ شامل ہوتے ہیں۔ یہ رنگ ایک دوسرے سے ہم آہنگ بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔ ہوسکتا ہے کہ ان میں ایک کا وفور دوسرے رنگوں کا نقش دھندلا کر دے، پھر بھی مکمل صداقت تک رسائی کے لیے ان تمام ہلکے اور گہرے رنگوں یا واضح اور مبہم خطوط یا متضاد اور متصادم میلانات کا تجزیہ ناگزیر ہے۔ انیسویں صدی کے مغرب کی طرح ہندستان کی ذہنی اور جذباتی فضا بھی کسی ایک رنگ کی مدد سے پہچانی تو جاسکتی ہے لیکن اسے فکری سطح پر پوری طرح سمجھا نہیں جاسکتا۔ مشرق اور مغرب دونوں ایک دوسرے میں اپنی تکمیل کے وسائل ڈھونڈ رہے تھے۔ تہذیب کے صحیح خال وخط کو پہچاننے کے لیے، اس کے شور کے ساتھ ساتھ اس کی خموشی کا بھید پانا بھی ضروری ہوتا ہے۔ حالؔی اور آزادؔ کی آوازوں کے حیرت کدے میں ان سے منسلک سکوت سے بے خبر گزر گئے۔ فن میں قدامت اور جدت کے تصور کی تعیین محض زمانی ومکانی حدود کے پیش نظر ممکن نہیں۔ اس کے لیے انسان کے پورے ذہنی سفر، اس کے وجود کی تمام جہتوں، اس کی راہ سفر سے ہم رشتہ چھوٹی چھوٹی پگڈنڈیوں اور ان کی سمتوں پر بھی نظر ہونی چاہیے۔ ادب میں جدیدیت کی تفہیم کے لیے جدیدیت کے تاریخی تصور کو اس کے فلسفیانہ اور ادبی تصور سے الگ رکھے بغیر صحیح نتائج کی دریافت نہیں ہوسکتی۔

حواشی اور حوالے

1- ن۔م۔راشد: جدیدیت کیا ہے ن۔م۔راشد بشعر و حکمت حیدرآباد 1971ء ص 11/ 310 راشد نے اس مضمون میں حالی اور آزاد کو اپنی یعنی جدیدیت کی روایت کا اہم حصہ قرار دینے کے بعد یہ بھی لکھا ہے کہ ہمارے زمانے کی بعض تحریکوں نے ہمیں پہلی مرتبہ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کیا ہے وہ جدت کو جدیدیت سے الگ کرنے پر بھی زور دیتے ہیں جدیدیت کو راشد ایک ایسے انداز نظر سے تعبیر کرتے ہیں جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے۔ یہاں راشد روایت کی وضاحت نہیں کرتے۔ امر واقعہ کے طور پر یہ ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ جدیدیت نے روایت کے بعض عناصر کی بازیافت کی مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ اس مسئلے پر مفصل بحث جدیدیت کی شعری اور فلسفیانہ بنیادوں کے ضمن میں آگے آئے گی۔

2. Ernst Cassirer: An Essay on Man 20th.Ed.1969,P.124.

3. Osaar Cargill: Intellectual American(Ideas on the March)
New york,1959,p.31

4. Ibid P.185

5. Oswald Spengler: The Decline of the west, In W. Warren Wager's Science, Faith And Man(Ed.)London,1968,P.212

6. Percival Spear: Twilight of the Mughuls, 1951,P.83

7. Marx & Engles: The First War of Indian In dependence,
Moscow,P.9

8. Nehru: Discovery of India, 1960,P.392

9- بحوالہ صدیق الرحمٰن قدوائی: ماسٹر رام چندر 1961ء ص 22

10- ایضاً ص 23

11. N.K. Nigam: Delhi in 1857,1957,P.5

12. D.P. Mukerjee: Modern Indian Culture, 1942,P.104

13. S.Radhakrishnan: Religion And Society, IIIrd.Ed.,P.63

14- مکاتیب سرسید احمد خاں مرتبہ مشتاق حسین 1960ء ص 17/18

15. Percival Griffiths: Modern India, 1962,P.46

16- ایڈون میور: فطری آدمی اور سیاسی آدمی، سوغات، بنگلور، شمارہ نمبر 1
(ترجمہ محمود سعید) ص 25/32

17- مولوی عبدالحق: مرحوم دہلی کالج 1945ء ص 17

18. Quoted from Zacharius: Renascent India, 1933,P.90

19. Humayun Kabir: The Indian Heritage,
Ist.Ed.,P12.8

20- یہ حوالہ ماہنامہ ادیب، الٰہ آباد، ستمبر 1910ء کی ایک رپورٹ سے ماخوذ ہے۔ اس رپورٹ پر 24/
فروری 1910ء کی تاریخ ہے۔ اس کے مطابق بیسویں صدی کے اوائل میں چھاپے خانوں کی
تعداد 2571 تھی۔ 735 رسائل اور 1062 اخبارات شائع ہوتے تھے۔

21- اونامونو: زندگی کا المیاتی احساس بحوالہ "آدمی اور انسان" محمود ایاز، سوغات، بنگلور شمارہ نمبر 10
ص 6/7/8

22- رومین رولاں: دویکانند (ترجمہ سید احتشام حسین) پہلا ایڈیشن ص 159/60

23- خطوط سرسید مرتبہ ڈاکٹر سید راس مسعود 1931ء ص 21

24- بحوالہ ڈاکٹر عبدالسلام خورشید: آزاد اور اردو صحافت، نقوش، لاہور نمبر فروری 1962 ص 844

25- بحوالہ ڈاکٹر اسلم فرخی: محمد حسین آزاد جلد اول، پہلا ایڈیشن ص 204/205

26- حالی: مجموعہ نظم حالی، علی گڑھ 1923ء ص 1

27- ایضاً ص 4

28- محمد حسین آزاد: نظم آزاد 1910 ص 8

29- بیاض آزاد کے چند اشعار نمونتاً حسب ذیل ہیں:

وصل میں اندازِ معشوقانہ دکھلاتی ہے نیند

آج کن انکھیلیوں سے آنکھ میں آتی ہے نیند (وزیر ص57)

ماتھے پہ ترے جھمکے ہے جھومر کا پڑا چاند

لا بوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند (ذوق ص61)

اس ڈھب سے کیا کیجے ملاقات کہیں اور

دن کو تو ملو ہم سے رہو رات کہیں اور (جرأت ص62)

آیا جو اپنے گھر سے وہ شوخ پان کھا کر

کی بات اس نے کوئی سو کیا چبا چبا کر (میر ص69)

پھر تو کہہ بھر کے دم سرد مرے ہونٹ نہ چوس

ہاں وہ کس طرح کا بیدرد مرے ہونٹ نہ چوس (انشا ص75)

30۔ محمد حسین آزاد: نیرنگ خیال، حصہ اول آزاد بک ڈپو دہلی۔ ص9

31. Greene: Artistic Greatness, in: Jerome Stolnitz's Aesthetics (ed.) New york,1966,P.77

32- نظم آزاد ص16/17/18۔ اس سلسلے میں شبلی تو صرف یہ کہہ کر خاموش ہو گئے کہ انگریزی میں "نہایت اعلیٰ درجہ کی کتابیں اس مسئلہ (شاعری کی ماہیت وحقیقت) پر لکھی گئی ہیں، جن میں سے بعض میری نظر سے بھی گزری ہیں، گو میں ان سے اچھی طرح مستفید نہ ہو سکا۔ لیکن سرسید جو باقاعدہ طور پر ادب کے نقاد نہیں تھے، اور جن کا نظریۂ ادب ان کے سماجی پروگرام کے ایک حصے کی حیثیت رکھتا تھا ان کے رویے اور حالی و آزاد کے رویے میں حیرت انگیز مماثلت ملتی ہے۔ مثلاً سرسید بھی یہی کہتے ہیں کہ" ہماری قوم اس عمدہ مضمون نیچر کی طرف متوجہ رہے اور ملٹن اور شیکسپیئر کے خیالات کی طرف توجہ فرمائے اور مضامین عشقیہ اور مضامین خیالیہ اور مضامین بیان واقعہ اور نیچر میں جو تفرقہ ہے اس کو دل میں بٹھالے تو ان بزرگوں کے سبب ہماری قوم کا لٹریچر کیسا عمدہ ہو جائے گا۔" (بحوالہ اردو تنقید پر ایک نظر: کلیم الدین احمد) یعنی شاعری مفید خیالات کا اظہار ہے اور یہ خیالات انگریز صندوقوں میں بند ہیں۔ ان خیالات کی بھرپور اشاعت کے لیے سرسید بھی حالی کی طرح ردیف وقافیہ اور وزن کی پابندی کو نامطبوع قرار دیتے ہیں۔

33. F.R. Leavis: New Bearings in Enlish Poetry,Penguin Books, P.15

34- بحوالہ وزیر آغا: آزاد کا ایک مداح، اوراق لاہور، شمارہ نمبر3 ص41

35- اس نظم کے چند اشعار یوں ہیں:

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں ۔۔۔ چپ چاپ لگ رہے ہیں سینے سے اپنی ماں کے
چڑیا نے ماتا سے پھیلا کے اپنے بازو ۔۔۔ اپنے پروں کے اندر بچوں کو ڈھک لیا ہے
اس طرح روز مرہ کرتی ہے ماں حفاظت ۔۔۔ سردی سے اور ہوا سے رکھتی ہے گرم ان کو
لیکن چڑا گیا ہے چگا تلاش کرنے ۔۔۔ دانہ کہیں کہیں سے پوٹے میں اپنے بھر کر
جب لائے گا تو بچے منہ کھول دیں گے جھٹ پٹ ۔۔۔ ان کو بھرائے گا وہ ماں اور باپ دونوں
بچوں کی پرورش میں مصروف ہیں برابر ۔۔۔ اور چھوٹے بچے خوش ہیں تکلیف کچھ نہیں ہے

36- حالی: حیات سعدی 1937ء ص 157

37- حالی: مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی) 1953ء ص 127/128

38- اس مسئلے پر کلیم الدین احمد نے اپنے ایک مضمون "آزاد نظم" سویرا لاہور شمارہ 19/20/21 میں مفصل بحث کی ہے اور متعدد آزاد نظموں کے تجزیاتی مطالعے کے ذریعہ آزاد نظم کے فنی مطالبات کی وضاحت کی ہے۔

اس مضمون کا ایک اقتباس یوں ہے:

> تجربے کو ایک چشمہ کہیے۔ اس چشمے کا پانی ایک طرح سے نہیں بہتا۔ کبھی تیزی سے بہتا ہے تو کبھی آہستہ۔ کبھی یہ ایسا زم سیر ہوتا ہے جیسے کہ تصویر آب ہو۔ کبھی ہلکی ہلکی لہریں ہوتی ہیں تو کبھی یہ لہریں بلند ہو جاتی ہیں اور کبھی بھنور کی کیفیت ہوتی ہے۔ کبھی ہلکے ہلکے بلبلے بنتے ہیں اور بگڑتے ہیں تو کبھی جھاگ نظر آتی ہے۔ کبھی دھیمی دھیمی سرسراہٹ کی آواز آتی ہے تو کبھی آواز کی لے تیز ہو جاتی ہے۔ آزاد نظم میں سخت پابندی سے اس بوقلمونی کو برتا جاتا ہے۔

39- جیلانی کامران نے اپنے مضمون "حالی اور مسدس مد و جزر اسلام" صحیفہ، لاہور، شمارہ نمبر 27، اپریل 1964ء میں حالی کی فکر کے اس پہلو پر تفصیل سے لکھا ہے اور بنی اسرائیل کی کتابوں کے حوالے سے حالی کی فکر کے خالص دینوی اور مادی پہلوؤں کی وضاحت کی ہے۔ یہ مماثلتیں اس اعتبار سے معنی خیز ہیں کہ ان میں بنیادی عقیدے یعنی خدا کی قدرت پر ایمان کے باوجود، اس کے جس تصور پر روشنی پڑتی ہے، وہ کلیتاً انسانی رشتوں کا پابند ہے اور ان رشتوں کی نوعیت مادی ہے۔ جیلانی کامران کے منقولہ اقتباسات حسب ذیل ہیں:

> (1) وفادار بستی کیسی بدکار ہو گئی ہے۔ وہ تو انصاف سے معمور تھی اور راست بازی اس میں بستی تھی۔ لیکن اب خونی رہتے ہیں۔ تیری چاندی میلی ہو گئی۔ تیری مے

میں پانی مل گیا تیرے سردار گردن کش اور چوروں کے ساتھی ہیں ان میں سے ہر ایک رشوت، دولت اور انعام کا طالب ہے۔ وہ یتیموں کا انصاف نہیں کرتے اور بیوا ؤں کی فریاد ان تک نہیں پہنچتی۔ (یسعیاہ)

(2) وہ بستی جو خلقت سے معمور تھی کیسی خالی پڑی ہے۔ وہ خاتون اقوام بیوہ سی ہوگئی۔ وہ ملکۂ ممالک باج گزار بن گئی۔ اس کے چاہنے والوں میں کوئی نہیں جو اسے تسلی دے۔ اے سب لوگو! میں منت کرتا ہوں۔ سنو اور میرے دکھ پر نظر کرو۔ میں نے اپنے دوستوں کو پکارا۔ انھوں نے مجھے دغا دی۔ میری کنواریاں اور میرے جوان اسیر ہوکر چلے گئے۔ اے میرے خداوند! دیکھ میں تباہ حال ہوں۔ میرے اندر پیچ وتاب ہے۔ میرا دل اندر مضطرب ہے کیوں کہ میں نے سخت بغاوت کی ہے۔ باہر تلوار بے اولاد کرتی ہے اور گھر میں موت کا سامنا ہے۔ (یرمیاہ)

(3) جاگ جاگ اے خداوند کے بازو۔ توانائی سے ملبس ہو۔ جاگ جیسا قدیم زمانوں میں اور گذشتہ پشتوں میں۔ کیا تو وہی نہیں جس نے رہب کو ٹکڑے ٹکڑے کیا اور اژدھے کو چھیدا۔ کیا تو وہی نہیں جس نے سمندر یعنی بحر عمیق کو سکھا ڈالا۔ جس نے بحر کی تہہ کو راستہ بنایا۔ (یسعیاہ)

ان اقتباسات میں حالی کی فکری مماثلتیں ڈھونڈنے کے بعد جیلانی کامران نے حالؔی کو بنی اسماعیل کے کردار سے قریب لانے کے لیے شریعت سے حالؔی کی وابستگی پر بھی زور دیا ہے۔ حالی ذاتی عقیدے کی حد تک یقیناً ایک سچے مسلمان تھے۔ پھر بھی، تاریخ کی مادی قوتوں کے جبر نے انھیں شریعت کے مابعد الطبیعاتی عنصر کے بجائے اس کے عملی اور دینوی حدود کا پابند رکھا اور مذہبی اقدار کا بنیادی مقصد انھوں نے یہی سمجھا کہ ایک ایسی تہذیب کی تعمیر کی جائے، جس کا اعلیٰ ترین نمونہ مغرب کی شائستہ قوم نے پیش کیا تھا۔

40- حالؔی: مسدس حالی معہ ضمیمہ وعرض حال، بہار لیتھو پریس، پٹنہ ص 88/89

41- محمد حسن عسکری: مشرق اور مغرب کی آویزش اردو ادب میں، سات رنگ، کراچی مئی جون 1960ء ص 21

42- لفظ سرریلسٹ سب سے پہلے اپولونیر نے 1903ء میں اپنے ایک ڈرامے (La Mamelles de Tiresies) کی صفت کے طور پر استعمال کیا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے پہلے انیسویں صدی کے اواخر

ہی میں سرریلزم سے وابستگی کی مثالیں مغربی ادب میں جابجا نظر آتی ہیں۔ یعنی لوگ یہ محسوس کرنے لگے تھے کہ عقلیت یا مجرد فکر شعری اور فنی تقاضوں کو پوری طرح آسودہ کرنے سے قاصر تھی۔ نا آسودگی کے اس احساس نے بالآخر مخالف عقلیت رجحان کو ہوا دی۔ بیسویں صدی کے جدید فنی اور ادبی افکار میں اس رجحان نے ایک انتہا پسندانہ شکل اختیار کر لی۔ اس انتہا پسندی کا سبب فی الواقع عقلیت پرستی میں عدم توازن کی لہر ہے۔ سرریلزم کو صرف تخلیقی جمالیات کی ایک اصطلاح کے طور پر سمجھنا غلط ہے۔ یہ دراصل زندگی کی طرف ایک نئے رویے کا اظہار ہے، انسانی وجود اور اس کی کائنات کا ایک نیا ادراک۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد یہ رجحان اس عہد کی مخصوص انسانی صورت حال کے باعث تیزی سے ابھرا اور اس نے جنگ کی تقویت اور لاحاصلی کے خلاف ایک جذباتی احتجاج کی شکل اختیار کر لی۔ سرریلزم اچھی اور بری، خوش وضع اور مکروہ حقیقتوں کی دریافت کا ایک نیا آئین ہے، انسان کی باطنی دنیا کی سیاحی، جہاں شیطان اور فرشتے ایک صف میں دکھائی دیتے ہیں اور تمام حقیقتیں ذہن کی ابتدائی فعالیت سے پہلے بے جہت یا سیال نظر آتی ہیں۔ اسی لیے سرریلزم نے خوابوں کے عمل کو سمجھنے کی کوشش میں فرائڈ کے نظریات کا گہرا اثر قبول کیا ہے اور خواب کو بیداری ہی کی ایک نوعیت کے طور پر دیکھنے اور پرکھنے کی جستجو کی۔ سرریلزم حقیقت سے انکار نہیں بلکہ حقیقت سے ماورا حقیقتوں تک رسائی کا عمل ہے۔ یہ حقیقتیں کبھی کبھی موہوم شکلوں، توہمات اور مفروضوں سے بھی عبارت ہوتی ہیں جن کے درمیان انسان اساطیری کرداروں کی طرح آزاد اور جاوداں دکھائی دیتا ہے۔ سرریلزم کے ایک مفسر نے اسے انسان کے باطنی علاقوں تک رسائی اور اس کی قوت کے اصل مخزن و مخرج سے روشنی حاصل کرنے کی کوشش قرار دیا ہے۔ اس کے نزدیک یہ انسان کے خواب کی دنیا کو دریافت کرنے اور اس کے باطن کو منور کرنے کی کوشش ہے، یا ایک احتجاج ہے انسان کی حد سے بڑھی ہوئی میکانکیت، تعقل کی ضابطہ بندی اور مقاصد نیز ارادوں کی سرپرستی کے خلاف۔ راقم الحروف نے پابلو پکاسو پر اپنے ایک مضمون میں، اس کی مصوری کے تناظر میں اس مسئلے سے بحث کی ہے۔ (مطبوعہ شب خون، شمارہ 84) حالی اور آزاد کی تجدد پرستی حقیقت کو اس کے مادی حدود سے ماورا دیکھنے پر آمادہ نہیں ہوتی کیوں کہ وہ بہرصورت اپنے عہد کے تاریخی حقائق اور عقلیت کی کرشمہ سازیوں کو شعور کی انتہائی حد تسلیم کرتے ہیں۔

43. J.Krishnamurti: The Matter of Culture,1964,P.140

44- مضامین اقبال مرتبہ تصدق حسین تاج ناشر احمد حسین جعفر علی حیدرآباد ص52

45- ایضاً ص59

46- ناصر کاظمی نے اپنے پہلے مجموعے "برگ نے" کے پیش لفظ میں "اعتبار نغمہ" کے عنوان سے شاعر کے اجتماعی رشتوں اور اس کے انفرادی لہجے کے سوال پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> نالہ آفرینی جبر و اختیار ہ ایک انوکھا کرشمہ ہے۔ قاری کے دل میں جگہ پانا بھی محض اس کے بس کی بات نہیں۔ آواز قوی ہو تو دور دور پہنچ جاتی ہے نحیف ہو تو حلق سے باہر ہی نہیں نکلنے پاتی۔ صرف پہنچنے کی بات نہیں، دیکھنا یہ ہے کہ ایک آواز ہزاروں کی آواز بن سکتی ہے یا نہیں۔ محض ہزاروں کا ذکر کرنے یا ہزاروں کو مخاطب کرنے سے ان کی دھڑکنیں اور لرزشیں ساز کی ہمنوائی نہیں کر سکتیں...... نالہ محفلیں برہم نہیں کرتا۔ نالہ آفریں پہ جو کچھ بھی گزری ہو اس کی فریاد فن کے سانچے میں ڈھل کر نغمہ نہیں بن سکتی تو محض چیخ پکار ہے۔ (برگ نے ص 7)

انفرادی لہجے پر بحث اس مقالے میں نئی جمالیات کے باب میں (یہ باب اس سلسلے کی اگلی کتاب ''نئی شعری روایت'' میں شامل ہے) کی جائے گی۔ یہاں صرف یہ اشارہ مقصود ہے کہ حالی اور آزاد انفرادیت کو سماجی تعینات کے حجاب میں چھپا دیتے ہیں اور خیال کو اپنی جدید نظموں میں فن بنانے سے عام طور پر قاصر دکھائی دیتے ہیں۔ سید احتشام حسین نے اپنے مضمون ''ادیب کی انفرادیت اور عصری رجحانات'' مطبوعہ کتاب، لکھنؤ، جون 1967ء کے خاتمہ پر لکھا ہے کہ ''شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ جس ادیب کو عصری رجحانات، قومی تہذیب، قومی افکار کی بنیادوں کا جتنا گہرا شعور ہو گا، اتنے ہی منفرد انداز میں وہ حقائق کو پیش کر سکے گا۔ گویا اس کی تخلیقات میں اس کی انفرادیت بھی جلوہ گر ہو گی اور اسکا عہد بھی۔'' لیکن مسئلہ یہ ہے کہ انفرادی اظہار محض سماجی بصیرت یا عصری آگہی کا زائیدہ کیوں کر ہو سکتا ہے؟ پھر فنی ریاض اور استعداد کی کیا اہمیت ہو گی؟ نیا شعور انفرادیت کا ضامن بھی اظہار اور فن کی سطح پر کیوں کر ہو سکتا ہے؟ حالی اور آزاد کی جدید نظموں میں نئی آگہی کے باوجود فن کی طرف کسی انفرادی رویے کے نشان کہاں ملتے ہیں اور ان کا فن کا تصور بھی کیا اجتماعی اور سماجی مقاصد سے گرانبار نہیں ہے اور اس طرح ان کی انفرادیت کو نقصان نہیں پہنچاتا؟ حالی کو خود بھی فن کار کی انفرادیت اور عصری آگہی کی کشمکش کا احساس تھا، چنانچہ مقدمے میں شاعری کی اصلاح پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''اگرچہ یہ ممکن ہے کہ نئی روش پر چلنے والا شاعر کوئی مضمون زمانے کی ضرورت اور مقتضائے حال کے موافق شعر کے لباس میں جلوہ گر کر کے ملک کے جدت پسند لوگوں میں کچھ شہرت یا قبولیت حاصل کر لے اور ایک خاص حیثیت سے اس کے کلام کی داد توقع سے زیادہ اس کو مل جائے۔ مگر شاعر کی حیثیت سے نہ تو فی الواقع وہ اس کے کلام کی داد ہوتی ہے اور نہ وہ اس کو داد سمجھتا ہے۔'' پھر وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ ''بعضے اپنے نزدیک اس (شاعر) کی ہجو ملیح اس طرح فرماتے ہیں کہ فلاں شخص نے شاعری نہیں کی بلکہ مفید اور اخلاقی مضامین لکھ کر اپنے لیے زاد آخرت جمع کیا ہے۔ لیکن اگر وہ فی الواقع موجودہ نسل کی قدر شناسی سے قطع نظر کر چکا ہے تو اس کو ایسی باتوں کی کچھ پرواہ نہیں کرنی چاہیے بلکہ یہ امید رکھنی چاہیے کہ اگر قوم

کی زمین میں کچھ آل باقی ہے تو تخم اکارت نہ جائے گا۔ (مقدمۂ شعر و شاعری۔ مرتبہ وحید قریشی ص 124) یعنی حالی فن کے اپنے تقاضوں کا احساس تو رکھتے ہیں لیکن جدید شاعری کے ضمن میں انھیں نظر انداز بھی کر دیتے ہیں اور ساری توجہ صرف نئے خیالات پر مرتکز ہو جاتی ہے۔ یہ کشمکش حالؔی اور آزاد سے قطع نظر تمام ترقی پسند نقادوں کے یہاں بھی بہت نمایاں ہے کہ وہ فن کے تقاضوں سے انکار بھی نہیں کرتے اور غلو کی حد تک فکر پر زور دینے کے سبب ان تقاضوں سے بے اعتنائی کے مرتکب بھی ہوتے ہیں۔ انفرادیت کی اہمیت تسلیم بھی کرتے ہیں اور اجتماعی مقاصد کے ہاتھوں اس کے زیاں کی طرف سے آنکھیں بند بھی کر لیتے ہیں۔

47. Kierkegaard: The Present Age, 1962,P.58

OOO

دوسرا باب

- جدیدیت کی فلسفیانہ اساس
- بیسویں صدی کے فکری میلانات کا جائزہ

> منطقی دلائل اور مجرد فکر کے بارے میں عام طور پر لوگ جتنا جانتے ہیں اچھا
> شاعر اس سے زیادہ اہلیت کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن کسی بھی شخص کو اس کے حقیقی فلسفے کی
> جستجو اس کی کم و بیش فلسفیانہ باتوں میں نہیں کرنی چاہیے۔(1)

شاعر نہ فلسفی ہوتا ہے اور نہ نظریہ ساز۔ شاعری دنیا یا علوم یا انسانی تجربوں یا اقدار کے بارے میں وہ باضابطہ مواد فراہم بھی نہیں کرتی جو فلسفے یا سماجی علوم سے حاصل کیا جاتا ہے، کیوں کہ شاعری اساسی طور پر اس استدلال سے عاری ہوتی ہے جس کے بغیر کسی فلسفیانہ اور علمی تصور کو ثبات نہیں ملتا۔ شاعری کسی مخصوص انسانی صورت حال کے بارے میں بتاتی نہیں، بلکہ اس کا انکشاف کرتی ہے اور اس طرح معنی کے ایک انوکھے نقش کو منور کرتی ہے۔ شاعری میں ہم خیال کو یاد رکھنے پر اکتفا نہیں کرتے۔ اس خیال کے لفظی اور صوتی پیکر کو یاد رکھتے ہیں۔ جبھی تو ہمیں اس سے ذہنی ہی نہیں ایک جمالیاتی تجربہ بھی ملتا ہے۔ اس طرح، شاعری کا ناگزیر عنصر اس کا صیغۂ اظہار بن جاتا ہے جو شعری تجربے میں اس درجہ حل ہوتا ہے کہ اسے تجربے سے الگ کیا ہی نہیں جا سکتا، تاوقتیکہ اسے خیال کا لباس سمجھ کر اوپر سے خیال پر اوڑھا نہ دیا گیا ہو۔ ایسی صورت میں شاعری اور منظوم خیال کے درمیان خط فاصل کھینچنا ہوگا۔ تاہم، اس حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ دقت نظر شاعر کے یہاں بھی ملتی ہے اور اس اعتبار سے وہ فلسفیانہ تفکر سے ایک ربط ضرور رکھتا ہے۔ اوناموٓنو نے کہا تھا کہ ہر فلسفی کو کسی نہ کسی شکل میں شاعر بھی ہونا چاہیے۔ اس میں یہ نکتہ بھی مضمر ہے کہ ہر شاعر کو کسی نہ کسی شکل میں فلسفی بھی ہونا چاہیے۔ یعنی فرق دراصل سطح اور نوعیت یا طریق کار کا ہے۔ دوسرے، موجودہ عہد کی ذہنی فضا میں، ای فلسفیانہ تصور سے یگانگت محسوس کی جا سکتی ہے جو محض عقلیت کی سرد مہری کا شکار نہ ہو اور جذبے کی حرارت بھی رکھتا ہو۔ جو انسان کو اس کے ازلی اور ابدی مسائل کے علاوہ اس کی موجودہ صورت حال کی آگہی بھی بخشے۔ جو اقدار کی روشنی میں اس کو محض چند قدروں کے ترجمان کی شکل میں اس کی شخصیت کو پارہ پارہ کر کے نہ دیکھے بلکہ اس کے مکمل وجود کا احاطہ کرے، اور وہ بھی اس طرح کہ انسان عقل کی تجربہ گاہ میں ایک بے جان شے کی طرح پڑا ہوا نہ دکھائی دے، جس سے حسب منشا چند نتائج نکال

لیے جائیں، بلکہ وہ ایک زندہ پیچیدہ عضوی وحدت ہو۔ فلسفی سے اونا مونو کا تقاضہ یہی ہے۔ اسی طرح یہ حقیقت بھی اہم ہے کہ گرچہ شاعری تخلیقی اور فنی اظہار ہونے کی حیثیت سے فلسفیانہ تفکر کی محتاج نہیں ہوتی پھر بھی معنی خیز شاعری معنی خیز تجربے کے بغیر وجود میں نہیں آتی اور تجربے کی معنی خیزی اسے بہرصورت تفکر کا آہنگ بخشتی ہے۔

ہمارے عہد کا سب سے بڑا مسئلہ ذہنی اور جذباتی سہاروں کا فقدان یا ذہنی جلاوطنی کا احساس ہے۔ چنانچہ اس عہد کی فکر نے اس احساس کی تفہیم کے کئی راستے روشن کیے ہیں اور دراصل وہی افکار زیادہ توجہ کے مستحق بھی ہیں، جن سے موجودہ انسانی صورت حال کو سمجھنے میں مدد مل سکے۔ شاعر اس صورت حال کو سمجھنے سے پہلے جھیلتا بھی ہے، کبھی عملاً اور کبھی امکانات یا تخیل کی سطح پر۔ اس صورتحال کو وہ کتابوں کے بجائے زندگی کے حوالے سے سمجھتا ہے اور پھر عقل کے علاوہ حواس اور اعصاب کے ذریعہ اس کے بارے میں سوچتا ہے۔ حواس اور اعصاب کا عمل شاعری کو فلسفیانہ یا علمی تصور کی دلیل سے متمائز کر کے اسے ایک نئی منطق سے متعارف کرتا ہے۔ وہ سوچتا ہے لیکن ہر بیرونی احکام سے آزاد ہو کر اپنے ذاتی تجربے یا تاثر کے تناظر میں، اور وہ نتائج تک بھی پہنچتا ہے لیکن یہ نتائج طے شدہ نہیں ہوتے۔ اس طرح سوچنے کی عادت کے جبر میں بھی وہ اختیار کا ایک پہلو نکال لیتا ہے۔ فکر کی آتی جاتی لہریں اپنے عدم تعین کی وجہ سے شاعر کو فلسفیانہ تصور کے کسی بھی سانچے میں، خواہ وہ کتنا ہی کشادہ بساط اور لوچ دار کیوں نہ ہو، سمانے نہیں دیتیں اور کسی ایک نقطۂ فکر پر اسے مستقلاً ٹھہرنے نہیں دیتیں۔ تخلیقی عمل کے بنیادی مطالبات کی تکمیل یا فن سے وفاداری اسے ایسا کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ یہی جبر اس کا اختیار ہے اور اسی پر اس کی انفرادیت کا انحصار ہے۔ یہ انفرادی فکر جو کائنات کے مجموعی دباؤ کا نتیجہ ہوتی ہے اور جسے شاعر اپنی پوری زندگی کے ساتھ محسوس کرتا ہے، ولیم جیمس کی اصطلاح میں ایک ''گونگے احساس'' سے مماثل ہوتی ہے، جس کے لیے لفظ طے ہوتے ہیں نہ معانی۔ یہ تجربہ اسی صورت میں اپنی انفرادیت کی حفاظت کر سکتا ہے جب دوسروں کی نظر یا خبر یا کتابوں کے سحر سے آزاد رہے، اور اس کے انکشاف میں شاعر علمی اصطلاحوں کے رعب کا شکار نہ ہونے پائے، ورنہ اس کی انفرادیت کسی معینہ لفظ میں مقید ہو کر ایک اجتماعی اور رسمی حقیقت بن جائے گی۔ اس لیے والیری نے یہ تنبیہ کی ہے کہ کسی بھی مسئلے یا تجربے کے بارے میں سوچتے وقت احتیاط لازم ہے۔ اور جن الفاظ کے ذریعے وہ مسئلہ سامنے آئے انھیں ہمیشہ شک کی نظر سے دیکھنا بھی ضروری ہے، کیوں کہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ الفاظ اپنے مناسبات ساتھ لاتے ہیں۔ اور یہ عمل اتنا خاموش ہوتا ہے کہ سوچنے والا ان مناسبات کو اپنی ہی فکر کا نتیجہ سمجھ بیٹھتا ہے۔ ان مناسبات کی پیدائش میں گرچہ اس کے ذاتی تفکر کو دخل نہیں ہوتا لیکن اپنی انفرادیت کے بارے میں اس کی خوش گمانی قائم رہتی ہے۔ (2)

شاعری میں کسی بھی تجربے یا مسئلے یا صورت حال کی احاطہ بندی، اسی لیے نہ تو فلسفیانہ اور علمی اصطلاحوں

میں کی جا سکتی ہے نہ یہ شاعر کا منصب ہے۔ شعری تجربے کے دوران کئی ایسی ذہنی کیفیتوں سے اس کا واسطہ پڑتا ہے جو گریز پا اور ناپائیدار ہونے کے باعث ایک دھندلا اور بے نام خاکہ ابھارتی ہیں۔ جس کی ہیئت یا حدود کے بارے میں کسی بھی طرح کا تعین ممکن نہیں ہوتا یا عقلاً اس کی توجیہہ ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ کیفیتیں مسلسل تجربوں کے بجائے اتفاقات کا نتیجہ ہوتی ہیں اور ذہن یا حواس چونکہ انھیں قبول کرنے کے لیے پہلے سے آمادہ نہیں ہوتے، اس لیے ان کی ماہیت کا مکمل شعور بھی انھیں حاصل نہیں ہونے پاتا۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں کسی قطعی لفظ یا اصطلاح کا حکم ان پر لگایا ہی نہیں جا سکتا۔ ان کے لیے الفاظ کے تخلیقی استعمال کی ضرورت پڑتی ہے، یا ایک خودکار طریقے سے کوئی لفظ اپنے مناسبات سے الگ ہو کر نئی جہتوں کے ساتھ خود بخود ان کا انکشاف کر دیتا ہے۔ اس طرح شاعر زبان کے بطن سے ایک نئی زبان پیدا کرتا ہے۔ شاعری کی زبان پر نہ تو ان اصولوں کا اطلاق مناسب ہے جو فلسفہ اور علوم کی زبان سے مخصوص ہیں، نہ وہ دلائل کارآمد ہو سکتے ہیں جن کا استعمال نثر کرتی ہے۔ یہ تو ہو سکتا ہے کہ شعر یا نثر کا خام مواد ایک ہو، یا وہ عناصر ایک ہوں جو شعری یا نثری اظہار کے لیے فکری بنیادیں مہیا کریں، لیکن شاعر کا اعصابی نظام، اس کے احساس کی حرارت اور جذبے کی تندی، الفاظ کے رسمی رشتوں کو درہم برہم کرتی رہتی ہے۔ نثر ان رشتوں کی قید سے نکلنے نہیں پاتی۔ نثر کا کوئی ٹکڑا دوسرے کے ذہن میں انتقال معنی کے بعد اپنی لسانی اہمیت کھو دیتا ہے (یہاں نثر کی تخلیقی ہیئتوں سے بحث نہیں) یعنی اس کے نصب العین کی تکمیل میں اس کی فنا کا پہلو بھی شامل ہے۔ نظم اپنی خاک سے بار بار پیدا ہوتی ہے کیوں کہ اس میں لفظ کے معنی اپنی آواز میں ضم ہو کر ایک وحدت کی تشکیل کرتے ہیں۔ اور شاعر لفظ اور خیال کو ایک دوسرے میں یوں پیوست یا جذب کر دیتا ہے کہ ان کے درمیان فرق کرنا آسان نہیں رہ جاتا۔ شاعری یا تخلیقی اظہار سے قطع نظر، عام گفتگو میں بھی اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی جملہ سننے والے کے شعور سے اس درجہ ہم آہنگ ہو جاتا ہے کہ اس جملے میں جو بات کہی گئی ہو، اس کے لیے اس جملے کے صوتی اور لفظی نظام کو وہ ناگزیر تصور کرنے لگتا ہے۔

شاعری میں اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ کہنے کے لیے کوئی بات یا دوسروں تک پہنچانے کے لیے کوئی خیال ہوتا ہی نہیں۔ محض ایک تاثر ہوتا ہے، پراسرار۔ یا ایک کیفیت ہوتی ہے، بے نام۔ پھر بھی شعر میں ڈھلنے کے بعد یہ کیفیت یا تاثر ایک دیرپا تجربہ بن جاتا ہے جو شعور کا جزو خواہ نہیں بن سکے، جذبے میں آمیز ضرور ہوتا ہے۔ وہ لمحاتی تاثر وقت کے ایک لامحدود عرصے پر پھیل جاتا ہے۔ سوسین لینگر نے ایک معنی خیز بات کہی ہے کہ موسیقی فضا کو منتشر کر دیتی ہے اور شاعری بھی یہی کرتی ہے، بشرطیکہ وہ محض روشنائی کی لکیر نہ ہو۔ (3) مطلب یہ ہوا کہ شاعری میں لفظ صرف ادائے خیال کی خدمت انجام نہیں دیتا بلکہ بجائے خود ایک تجربہ بن جاتا ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے مثالیں ہر عہد کی شاعری میں ڈھونڈھی جا سکتی ہیں۔ ہمارے عہد میں یہ مسائل باقاعدہ فلسفیانہ غور و فکر کا

موضوع بنے ہیں اور ان کی بنیاد پر مختلف نظریے یا اصول مرتب کیے گئے ہیں۔ یہاں ان کی طرف اشارے کا مقصد صرف یہ ہے کہ شاعری اپنے طور پر ایک علیحدہ نظامِ فکر ہے اور اس کی تفہیم کے لیے خصوصی مہارت اور تربیت درکار ہے۔ کسی دوسرے فلسفیانہ مکتبِ فکر کی مدد سے اس کے تمام مضمرات کو سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ ہربرٹ ریڈؔ نے جدید فن کے مسائل پر بحث کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ جدید مکاتبِ فکر میں کیا کسی ایک کو جدید فن سے کلیتاً ہم آہنگ قرار دیا جاسکتا ہے، یا یہ کہ جدید فنی تصورات کیا کسی ایک فلسفیانہ نظام میں پوری طرح سمیٹے جاسکتے ہیں؟ پھر وہ خود ہی یہ جواب دیتا ہے کہ اگرچہ کوئی بھی معاصر فلسفی انسانی روح کے اس شعبۂ اظہار یعنی فن کو آسانی سے نظر انداز نہیں کرسکتا پھر بھی، اس واقعے میں شک ہے کہ فلسفی نے کائنات کے ایک مربوط تصور میں فن کو مناسب اور منصفانہ جگہ دی ہو۔ (4) فن کی اپنی بے کرانی اور آزادانہ تقاضوں کے پیشِ نظر، دوسرے مکاتبِ فکر سے ریڈؔ کا یہ مطالبہ شاید جائز بھی نہیں۔ البتہ یہ اعتراف غلط نہ ہوگا کہ ہر فلسفیانہ تصور، انسانی وجود کی کائناتِ اصغر کے کسی ایسے گوشے کو منور ضرور کرتا ہے جس سے تخلیقی اظہار کے خم و پیچ یا عام انسانی صورت حال کو سمجھنے اور پہچاننے میں مدد ملتی ہے، اور اس طرح بالواسطہ طور پر، شاعر اور شاعری سے اس تصور کا ایک رشتہ قائم ہوجاتا ہے۔

اس مقالے میں دراصل نئی شاعری[1] اور بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار کے مابین اسی رشتے یا مماثلت کے پہلوؤں کی دریافت کی جائے گی۔ مقصد یہ نہیں کہ نئی شاعری کے نمائندہ عناصر کو فلسفیانہ افکار کے کسی چوکھٹے میں کھینچ تان کر سمو دیا جائے اور نئی شاعری کو معاصر فلسفوں کا مترادف قرار دے دیا جائے، بلکہ یہ ہے کہ نئی شاعری سے جو خصائص وابستہ کیے جاسکتے ہیں، ان کی فلسفیانہ بنیادیں تلاش کی جائیں۔ علوم و افکار کی دنیا میں کوئی ایسا آہنی قانون نہیں ہے جس کی رو سے ایک شعبۂ فکر کو دوسرے سے کلیتاً بے نیاز کردیا جائے۔ ہر فکر کا موضوع انسان، ہے لیکن ہر شعبۂ علم میں انسان کو سمجھنے کے اپنے اصول اور طریقے اختیار کیے جاتے ہیں۔ طریق کار کے یہی اختلافات ان علوم کی حدیں متعین کرتے ہیں، اور انھیں کے پیشِ نظر ہر علم یا مکتبِ فکر کی قائم بالذات حیثیت کا تصور سامنے آتا ہے۔ ہر شعبۂ فکر میں اگر کسی قانون کی حکمرانی تسلیم کی جاسکتی ہے تو وہ اس کے طریق کار کا ہے۔ چنانچہ شعر و ادب کے بھی اپنے قوانین ہیں۔ نئی شاعری کے تناظر میں ان قوانین یا اصولوں کا تجزیہ اور مطالعہ اس مقالے کے آخری[2] ضمنی ابواب میں کیا جائے گا۔

---

1 جدیدیت کو تجدد پرستی یا جدید کے تاریخی تصور سے خلط ملط نہ کیا جائے اس لیے وہ شاعری جو جدیدیت کے میلان سے وابستہ کی جاتی ہے اسے اس مقالے میں نئی شاعری کہا گیا ہے۔

2 یہ ابواب "نئی شعری روایت" کے نام سے ایک علاحدہ کتاب کی شکل میں شائع ہوں گے۔

زیرِ نظر باب میں ان فلسفیانہ افکار کی خاکہ کشی مقصود ہے جن کی بازگشت بیسویں صدی کی نئی شاعری میں سنائی دیتی ہے۔ یہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ شاعر فلسفی نہیں ہوتا نہ شاعری منظوم فلسفہ ہوتی ہے اور نہ اپنے عہد کی ترجمانی کے لیے نئے شاعر پر یہ ذمہ داری عاید ہوتی ہے کہ وہ ہر نئے مکتبِ فکر کا بالاستیعاب مطالعہ کرے اور اپنے تجربوں کے "شاعرانہ بیان" میں اس مطالعے سے فائدہ اٹھائے۔ اس لیے اس مقالے میں نہ تو یہ کوشش کی جائے گی کہ نئی شاعری سے چند مثالیں لے کر انھیں کسی نئے فلسفیانہ مکتبِ فکر کا سرچشمہ قرار دیا جائے، نہ یہ کہ نئی شاعری میں نئے فلسفیانہ افکار کی منظوم مثالیں تلاش کی جائیں۔ ہر زمانے کی طرح بیسویں صدی کی ذہنی فضا کے اپنے انفرادی نشانات ہیں جو اسے پچھلی صدیوں کی فکر سے الگ کرتے ہیں۔ لیکن اردو میں جدید شاعری کی روایت کے ضمن میں جدید کا تصور یا تو صرف تاریخی مناسبات کے ساتھ مستعمل ہے، یا بعض اوقات جدید کو قدیم کی ضد کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس لیے نئی شاعری میں عقیدہ پرستی یا توہمات یا اساطیر اور دیو مالا یا مراجعت کی طرف میلان کو کچھ لوگ ایسی گمراہی اور اعصاب زدگی سے تعبیر کرتے ہیں جس کی توجیہ عقل کی روشنی اور سائنسی علوم و افکار کی مقبولیت کے اس دور میں انھیں ناممکن دکھائی دیتی ہے۔ صدیوں اور قرنوں کی مسلسل ریاضت کے بعد عقل کے ذخیرے میں انسان نے جو اضافے کیے ہیں، ان کی موجودگی میں حقیقت کے بجائے خوابوں کی گفتگو کے کیا معنی ہیں؟ شہر میں جنگلوں کا ذکر کیوں؟ سائنسی عقلیت کے عہد میں ان توہمات اور عقاید کی بات کیوں کی جاتی ہے جو کب کے باطل قرار دیے جا چکے؟ نئی شاعری نہ ان سوالات کا جواب دیتی ہے نہ ان کے اسباب کا محاکمہ کرتی ہے۔ لیکن موجودہ انسانی صورت حال کے ہر زاویے کو وہ ایک حقیقت کے طور پر برتتی ہے، خواہ اس کی بنیادیں سرتاسر خیالی ہی کیوں نہ ہوں۔ خیال بجائے خود حقیقت سے کم حقیقی نہیں ہوتا۔ اسی لیے نئی شاعری نہ تو مادی اور سماجی ترقی کی بنیاد پر تاریخ کے ادوار کی تعیین کرتی ہے اور اس تعین کی بنیاد پر ایک حقیقت کو قدیم اور دوسری کو نئی سمجھتی ہے، نہ ہی وہ خیال و خواب اور حقیقت کی کشاکش میں اپنی جدیدیت کا ثبوت دینے کے لیے حقیقتوں کو تسلیم اور خوابوں کو مسترد کرتی ہے۔ اپنی تقویم خیال میں وہ عصرِ رواں کے سوا اور زمانوں کو بھی متحرک دیکھتی ہے جن کا نام اس کے نزدیک قدیم ہے نہ جدید۔ عصریت میں ابدیت کا رنگ اسی طرزِ نظر کا مرہونِ منت ہے۔ یہ طرزِ نظر نئی شاعری کو نئے عہد کا خبرنامہ نہیں بناتا بلکہ اسے تاریخیت کے ایک نئے تصور سے ہمکنار کرتا ہے۔ نئی شاعری فی الواقع نئے انسان کا منظرنامہ ہے، ذاتی اور انفرادی طرزِ احساس کے آئینے میں، اور یہ نیا انسان اتنا سہل الفہم نہیں کہ اس کا رشتہ ماضی کی پوری روایت سے منقطع کرکے، اسے محض ایک نئی اور بدلی ہوئی حقیقت یا نئے دور کی علامت سمجھ کر، اس دور کے سماجی معیاروں کی روشنی میں اس پر چند مخصوص ذہنی قدروں کی مہر لگا دی جائے۔ وہ نیا ہے اور پرانا بھی، کیوں کہ پرانی حقیقتیں بھی اسے اپنی موجودہ صورت حال میں شامل دکھائی دیتی ہیں۔ وہ پیچیدہ

ہے اور پراسرار ہے۔ ہر عہد کے انسان کی طرح موجودہ عہد کی پیچیدگیوں نے اس کے اعصابی، جذباتی اور فکری نظام میں مزید پیچیدگیاں پیدا کردی ہیں، اور چونکہ وہ پرانے ذہنی اور جذباتی سہاروں سے محروم ہو چکا ہے، اس لیے ماضی کے انسانوں کی طرح نہ تو کسی اخلاقی یا تہذیبی یا روحانی قدر سے منسلک ہو کر اپنے فکر و عمل کی حد بندی پر قادر ہے، نہ اپنے عہد کے سیاسی اور تہذیبی انتشار اور المیوں کی موجودگی میں اس خوش فہمی کا شکار، کہ وہ کسی بڑے مقصد کی تکمیل کے لیے حقیت اولیٰ کا نائب مقرر کیا گیا ہے اور ہر ذہنی نیز جذباتی آزمائش اس کی صلاحیتوں کا پیمانہ ہے اور ہر آزمائش کا صلہ اسے آئندہ مل جائے گا۔ وہ اپنے وجود کو خیر اور شر کے خانوں میں تقسیم کرنے سے اس لیے قاصر ہے کہ وہ شر کے ہاتھوں خیر کی تباہی دیکھتا رہا ہے اور خیر کی طرح اس نے شر کو بھی ایک "مہذب دنیا کے" "مہذب انسانوں کے عمل" کی شکل میں دیکھا ہے۔

بیسویں صدی کے فلسفے یا وہ فلسفیانہ تصورات جن کی داغ بیل پہلے ہی پڑ چکی تھی لیکن بیسویں صدی کی ذہنی زندگی سے مطابقت کے نشانات جن میں از سرِ نو ڈھونڈے گئے، یا جن کی روشنی میں بیسویں صدی کے افکار و مسائل کو سمجھنے کی کوششیں ہوئیں، اسی نئے انسان کی الجھنوں کا سراغ لگاتے ہیں۔ نئی شاعری اس کی واضح اور مبہم، جانی اور انجانی الجھنوں کا فنی اظہار ہے۔ یہ بھی ہوا کہ بعض شعرا نے چند فلسفیوں کے خیالات سے براہ راست آگہی حاصل کی یعنی ان کے مطالعے کے بعد اس عہد کے مسائل کو ایک نئی نظر سے دیکھا۔ یہ نئی نظر گرچہ ان کی اپنی ہی شخصیت کی زائیدہ ہے لیکن اس کی تربیت نئے افکار کے ہاتھوں بھی ہوئی اور ان کی شخصیت میں جذب ہونے کے بعد افکار ایک نئے تخلیقی رویے کا محرک بھی بنے۔ بعضوں نے مغربی ادب کے مطالعے سے بالواسطہ طور پر ان مفکروں کے اثرات قبول کیے جن کی فکر نے مغربی ذہن کو متاثر کیا تھا اور وہاں کے تخلیقی رویوں میں نئے ابعاد کے اضافے کیے تھے۔ اسے مغرب کی تقلید کے بجائے ان عالمگیر میلانات کے طور پر دیکھنا چاہیے جو اٹھے تو خاکِ مغرب سے لیکن ان کے اثرات کی توانائی نے جغرافیائی قیود کا کوئی لحاظ نہیں رکھا۔ بعضوں نے قدیم مشرقی افکار کے آئینے میں صداقتوں کا مفہوم سمجھا۔ ان سب کے باوجود ایسے شعرا بھی مل جائیں گے جنھوں نے نئی زندگی اور نئے انسان کے مسائل کو بغیر کسی حوالے کے، صرف اپنے ذہنی کوائف اور تجربات کی روشنی میں جانا، یا جن کی ذاتی الجھنیں ایسی حقیقتوں کے انکشاف کا سبب بنیں جن میں بیسویں صدی کے افکار سے مماثلت کی صورتیں خود بخود پیدا ہو گئیں۔ وقت بھی ایک زندہ اور فعال حقیقت ہے جو ذات اور کائنات کے مابین ایک نئے تعلق یا ایک نئی بصیرت کو راہ دیتا ہے۔ پھر مختلف افراد کے ذاتی تجربوں میں بھی اشتراک کی صورتیں نکل آتی ہیں، اور یہ بھی ہوتا ہے کہ قطعاً غیر شعوری طور پر ایک شاعر اپنے کسی تجربے یا تاثر کا تخلیقی اظہار کرتا ہے، اور کسی مفکر کے یہاں اس کے تجربے کی ماہیت یا محرکات کے بارے میں ایک منطقی یا علمی بنیاد بھی مل جاتی ہے۔ شعر و ادب میں بیسویں صدی

کے کئی میلانات عقل کے ہر عمل کی نفی سے وجود میں آئے ہیں۔ لیکن یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ ان میلانات کے مفسروں نے ان کی منطقی تعبیریں بھی کی ہیں، البتہ منطق کا تصور بیسویں صدی کے تمام مفکروں کے یہاں محض تعقل کا اسیر نہیں ہے۔ عقل نے جذبے کا احترام کرنا بھی سیکھا ہے اور اس کی خود فریبی اور خود اعتمادی میں کمی آئی ہے۔ اس کے اسباب جذباتی نہیں، مادی ہیں۔ دانشوروں کے حلقے میں یہ خیال تیزی سے عام ہوا ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے غیر معمولی مادی اور تکنالوجیکل ترقی کے باوجود، انسانی زندگی کی بنیادی قدر یا اس کے حسن میں کوئی اضافہ نہیں ہوا۔ اس کے برعکس سیاست کی بازی گری اور ایٹمی جنگ کی بربادی نے زندگی کی لغویت کے ایک اندوہناک احساس کو جنم دیا ہے۔ اب انسان یہ جانتا ہے کہ اس کی ذات پر بیرونی حقائق کی یلغار جس شدومد کے ساتھ ہو رہی ہے، اس کا سامنا کرنے کی طاقت بھی اس میں نہیں ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ معاشرہ جذباتی حوادث سے محرومی کے باعث اسے قرب اور یگانگت کی لذت نہیں دے سکتا۔ ماحول سے اجنبیت کی یہ لہر بعض اوقات اسے یہ سبق بھی دیتی ہے کہ جب وہ سب سے الگ ہے تو اس کی اخلاقی ذمہ داریاں بھی ختم ہو چکیں۔ لیکن معاشرہ یا اخلاق اب اس کی عادت ہے یا آسیب، چنانچہ وہ ان سے مکمل انقطاع پر بھی مطمئن نہیں ہوتا اور کبھی کبھی ایک نئے عقیدے کی جستجو میں اپنی انسانیت کی کھوئی ہوئی منزلوں کی بازدید کے لیے پیچھے کی طرف مڑ کر بھی دیکھتا ہے، اور یہ بھی سوچتا ہے کہ اس کا ماضی اس کے حال سے زیادہ زندہ ہے، کیوں کہ ماضی کی گرفت اس پر سخت ہوتے ہوئے بھی اس کے لیے حال سے زیادہ قابل قبول ہے۔ وہ ماضی کو اپنی پناہ گاہ نہیں بناتا، کیوں کہ یہ پناہ گزینی موت سے مشابہ ہوگی۔ وہ انتہائی لغویتوں اور دہشتوں کے درمیان بھی بہر صورت زندہ رہنا چاہتا ہے، ایک حیاتیاتی اتفاق یا تاریخ کے واقعہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک خود مختار حقیقت کے طور پر۔ صورت حالات کی انتہائی خرابیاں، متواتر ناکامیاں اور رسوائیاں اسے زندگی کرنے کی ہوس سے باز نہیں رکھ پاتیں۔ موت کا انتخاب اگر وہ کرتا بھی ہے تو دوسروں کے اشارے پر گزاری جانے والی زندگی کے خلاف احتجاج کے طور پر۔

برٹرینڈ رسل نے اپنی خودنوشت میں تین ایسے قوی الاثر جذبات کا ذکر کیا ہے جو اس کی زندگی پر حاوی رہے اور اس کے افکار پر جن کا اثر بہت گہرا پڑا۔ ان میں پہلا جذبہ محبت کی آرزو کا ہے، دوسرا علم کی جستجو کا اور تیسرا نسل انسانی کی کیفیتوں پر ایک ناقابل برداشت ترحم کا۔ اس نے لکھا ہے کہ یہ جذبات طوفانی ہواؤں کی طرح اسے مختلف سمتوں میں بہاتے رہے، اذیت کے ایک گہرے سمندر کی سطح پر، اور اس طوفان کے ہاتھوں وہ بعض اوقات نامرادی اور مایوسی کے انتہائی کناروں تک جا پہنچا۔ اس نے محبت کی آرزو اس لیے کی کہ یہ جذبہ وجد کے ایک سکوں بخش تجربے سے روشناس کراتا ہے اور یہ تجربہ اس کی نظر میں اتنا وقیع ہے کہ اس سکون کی چند ساعتوں کی خاطر وہ اپنی باقی ماندہ زندگی کو قربان کر سکتا تھا۔ یہ تجربہ تنہائی کی اذیت کو کم کرتا ہے، اور اس جنت کی راہ دکھاتا ہے جو

درویشوں اور شاعروں کی فکر کا مرکز رہی ہے۔ رسل لکھتا ہے کہ اسی جذباتی اضطراب اور تشنگی کے ساتھ اس نے علم کی جستجو بھی کی۔ اس طرح وہ انسان کے دل کی آوازیں سننا اور سمجھنا چاہتا تھا۔ وہ یہ بھی جاننا چاہتا تھا کہ ستارے کیوں چمکتے ہیں؟ محبت اور علم کی جستجو کے جذبات اسے سکون و آسودگی کی خیالی جنت تک لے گئے لیکن انسانی المیوں پر ترحم کی ایک اعصاب شکن لہر، اسے زمین کی طرف واپس لائی۔ اس نے اپنے دل میں درد بھری چیخوں کی بازگشت سنی۔ قحط زدہ بچے، جابروں کے ظلم و ستم کی شکار روحیں، لاچار بوڑھے جو اپنے بچوں کے لیے ایک نفرت آمیز بوجھ بن گئے، افلاس اور اذیت اور اکیلے پن کے کرب سے دوچار دنیا اس کی خیالی جنت یا مثالی دنیا کا مذاق اڑاتی رہی۔ اس نے ان برائیوں کو ختم کرنا چاہا، لیکن وہ یہ بھی جان گیا کہ یہ بات اس کے بس سے باہر ہے، پس وہ بھی اذیت کا شکار ہوا۔ لیکن ان تمام حسی اور اعصابی تجربوں کے بعد بھی رسل زندگی سے اپنا رشتہ توڑنا نہیں چاہتا تھا۔ وہ اسے بہرحال بسر کرنے کے لائق سمجھتا رہا، اس آرزومندی کے ساتھ کہ "اگر مجھے موقع دیا جائے تو میں خوشی سے دوبارہ اسے بسر کروں گا۔" (5)

زندگی کی خواہش اور زندگی سے بیزاری کا احساس، بے چارگی اور نامرادی کے حوصلہ شکن تجربے اور علم کی پیاس بجھانے کے لیے کائنات کی تسخیر کے منصوبے، دنیا سے دوری کا خیال اور ایک نئی دنیا کی تعمیر کا خواب، حال سے وابستگی اور ماضی کی بازدید کا جذبہ اور مستقبل کے امکانات کی جستجو، تھکن اور لاحاصلی کا کرب اور اندیکھی منزلوں کی تلاش، فطرت کے ہر بھید کو عقل کی روشنی سے بے حجاب کرنے کی ہوس اور ایک گونہ بے خودی کا شوق، بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار و میلانات کی دیواریں انہی تضادات کی بنیادوں پر استوار ہوئی ہیں۔ ایک طرف انفرادیت کی لے تیز ہوئی ہے، دوسری طرف ایسے معاشرتی اور سماجی نظام کی تشکیل کے خواب بھی دیکھے گئے ہیں جہاں انفرادی آزادی کے بجائے اقتصادی مساوات کو تہذیبی ارتقا کا نصب العین سمجھا گیا ہے۔ خدا کی موت کا اعلان بھی ہوا اور نئے خداؤں کی دریافت بھی۔ سرمایہ داری اور اشتراکیت، عقلیت اور روحانیت، ان کے علمبردار مختلف گروہوں، فرقوں اور قوموں اور مسلکوں میں بٹے ہوئے، اپنے اپنے طور پر تہذیب کی تعمیر اور انسانی مسائل کے حل کی جستجو میں لگے ہوئے ہیں۔

اقدار و افکار کی اس کثرتیت کے تحت، بیسویں صدی کو بیک وقت کئی مکاتب فکر یا نظریوں کی صدی کہنا غلط نہ ہوگا۔ ایچ۔ جی۔ ویلز کا مستقبل بعید کا فرضی مؤرخ بیسویں صدی کو "پریشان خیالی کا عہد" کہتا ہے۔ آڈن کے نزدیک یہ "اضطراب کا عہد" ہے اور فرانز الیکو ینڈر کے نزدیک "عدم تعقل کا عہد"۔ کوسلر اسے "تمنا کا عہد" کہتا ہے۔ پیترم سوروکن کے لفظوں میں یہ "بحران کا عہد" ہے۔ مارٹن وہائٹ کے قول کے مطابق یہ "تجزیے کا عہد" ہے اور کارل مینہم اسے "تعمیر نو کا عہد" قرار دیتا ہے۔ (6)

یہ پریشان خیالی اس عہد کے فکری عدم تعین ہی کا ایک عکس ہے جو کسی قطعی اصطلاح کا اطلاق اس عہد پر نہیں ہونے دیتا۔ زندگی ہر آن نئے بھید میں سامنے آجاتی ہے۔ افکار و عقائد کی یہ بوقلمونی تہذیب و تاریخ کے ہر دور میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ بیسویں صدی میں بھی مختلف النوع حقیقتوں سے ذہنی اور جذباتی تعلق کے مظاہر سامنے آئے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ گزشتہ صدیوں کے مقابلے میں رد و قبول کا سلسلہ بیسویں صدی میں تیز تر ہو گیا ہے۔ سبب یہ ہے کہ اس عہد نے پچاس ساٹھ برسوں کے اندر، حوادث اور واقعات کی حیرت خیز تیز رفتاری اور تغیر کے باعث، فکر کا جو لمبا راستہ طے کیا ہے وہ اب سے پہلے انسان نے صدیوں میں طے کیا تھا۔ انیسویں صدی تک جدید افکار و اقدار کی دنیا چند ترقی یافتہ ملکوں کے زیر نگیں تھی یا چند طبقات کے۔ بیسویں صدی نے کم و بیش ہر نئی فکر کو ایک عالمگیر حیثیت دے دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ جہاں نئی الجھنیں وسائل کی کمی کے سبب سے پیدا نہیں ہوتیں بالواسطہ طریقوں سے وہاں پہنچ جاتی ہیں، یا ان کے امکانات کا احساس وہاں رونما ہونے لگتا ہے۔ مادی خوش حالی کی آرزو اور سائنس کی قدرت کمال کا رعب انیسویں صدی کے خمیر میں رچ بس گیا تھا اور ہر "ترقی یافتہ" ذہن مادی حقیقتوں پر ایمان لاتا تھا اور اپنی کائنات کی ہر سمت کا آخری سرا انھیں حقیقتوں میں تلاش کرتا تھا۔ انھیں حقیقتوں سے وابستگی انیسویں صدی کا "غالب رجحان" تصور کی گئی تھی اور انھیں کی بنیاد پر جدید کو قدیم سے الگ کرنے کے لیے نئے معیار قائم کیے گئے تھے۔ بیسویں صدی کی فکری بساط پر کوئی رجحان ان معنوں میں غالب رجحان نہیں ہے۔ ایک ساتھ مختلف راستوں پر لوگ دکھائی دیتے ہیں، یہ فیصلہ کیے بغیر کہ ان کی منزل مراد حقیقتاً کیا ہے؟ ذات یا کائنات! اور اس منزل کی نوعیت کیا ہے؟ قدیم یا جدید! جدید سے ہمکنار ہونے کا اب یہ مطلب بھی نہیں رہ گیا ہے کہ قدیم سے رابطہ ٹوٹ جائے چنانچہ بیسویں صدی کا انسان آگے کی طرف بڑھتے ہوئے بار بار پیچھے مڑ کر دیکھتا ہے اور ایک نئے مستقبل کی آرزومندی کے علاوہ ماضی کو از سر نو زندہ کرنے کی سعی بھی کرتا ہے۔ پرانی حقیقتوں میں نئے مطالب ڈھونڈے جاتے ہیں اور فکر کی سطح پر ماضی، حال اور مستقبل کو ایک "ابدی حال" (Eternal Now) کے نقطے پر مجتمع کیا جاتا ہے۔

اس عہد کی مجموعی فکر پر بیک وقت حقیقت اور ماورائے حقیقت، مذہب اور لامذہبیت، وجودیت اور اشتراکیت، حال پرستی اور تاریخ کے ایک مُتدائر (Cyclical) تصور، تجربی نفسیات اور فرائڈ، ایڈلر، اور یونگ، منطقی اثباتیت اور لایعنیت، سب کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ انسان مختلف عضوتیوں کا ایک کل بھی ہے اور اپنی ذات میں اسرار و رموز سے معمور ایک ایسی دنیا بھی جس کی حدوں کا سراغ نہیں ملتا۔ اسے اپنی جستجو بھی ہے اور وہ اپنے آپ سے خائف بھی ہے۔ وہ لذت کا جویا بھی ہے اور لذت کے احساس سے خود کو عاری بھی کرتا جا رہا ہے۔ وہ اپنے آپ میں ایک پیچیدہ، متضاد اور ناقابل فہم مظہر بن گیا ہے۔ بیسویں صدی کی فکر کے تمام مکاتب اپنے اپنے

طور پر اس معمے کو سمجھنے اور سلجھانے میں منہمک ہیں۔ کوئی اس کے باطن کا غواص ہے۔ کوئی اس کی مادی ضرورتوں یا سماجی مسائل کے آئینے میں اس کے اصل کو سمجھنے کا دعویٰ کرتا ہے۔ اس کے ذہنی، جذباتی، نسلی اور تہذیبی روابط یا مذہب، سائنس، فن اور تاریخ کی طرف اس کے رویوں کی روشنی میں بھی اس کی حقیقت تک رسائی کی جدوجہد جاری ہے۔ اس کی الجھنیں ذاتی بھی ہیں اور اجتماعی بھی۔ اس لیے کوئی بھی مکتب فکر اس کے ہر مسئلے یا الجھن کو سلجھانے کی ضمانت نہیں لیتا۔ خود سائنس میں اب انیسویں صدی کی رعونت اور قطعیت باقی نہیں رہی کیوں کہ اس شعبے میں نت نئے انکشافات اور دریافتیں کسی بھی نظریے کو زیادہ دیر تک قدم جمائے رہنے کا موقع نہیں دیتیں اور ہر آن اسے اپنے ابطال کا دھڑکا لگا رہتا ہے۔ اپنے برحق اور ناقابل تسخیر ہونے کا احساس اب صرف سیاسی اور سماجی نظریوں سے مخصوص ہے کیوں کہ ہر سیاسی اور سماجی نظریہ اپنے اثبات کے لیے فکر کے دوسرے تمام زاویوں کی نفی کا محتاج ہوتا ہے، اور اپنے قیام کے لیے ہر انسانی ضرورت کی تکمیل کے دعوے پر مجبور۔ یہ نظریے ان طوفانوں سے مماثل ہوتے ہیں جو کائنات خیال یا سوچنے کی صلاحیت کو ریت کے گھروندوں کی طرح مسمار کردیں اور اپنی سرکش توانائی کے ہاتھوں انھیں اپنی مرضی کے مطابق ایک متعین شکل دے دیں۔ اسی لیے سیاسی اور سماجی نظریہ گرچہ تاریخ کی مادی حقیقتوں اور فلسفے سے حسب ضرورت کام لیتا ہے، پھر بھی وہ فلسفے کا بدل نہیں ہوتا۔ اس کی معنویت کے محدود اور بقا کے مشکوک ہونے کا سبب بھی یہی ہے۔

اردو کی نئی شعری روایت یا فن کے آدرش گار دمیلانات پر ایک نظر ڈالی جائے تو یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ یہ سب کے سب عدم تعین اور بے یقینی کے ایک عام احساس کی زد پر ہیں۔ احساس کی اس رو نے ایک نئے جمالیاتی نظام کی تشکیل میں نمایاں رول ادا کیا ہے۔ یہ عمل اتنا واضح ہے کہ بعض اوقات شعر و فن کی روایت کے تسلسل اور اس کی بنیادی وحدت کا تصور محض ایک واہمہ نظر آتا ہے۔ تبدیلی فطرت کا قانون ہے، لیکن بیسویں صدی سے پہلے اس کی رفتار سست تھی۔ فکر کے زاویوں میں تغیر کا عمل اتنا آہستہ خرام اور خاموش ہوتا تھا کہ نئے اور پرانے میں تصادم کے بجائے ایک نوع کی مفاہمت پیدا ہو جاتی تھی۔ اب لوگ تبدیلیوں کو مقدر سمجھ کر قبول کرنے پر مجبور ہو گئے۔ مجبوری کے اس احساس نے بیسویں صدی کو تہذیب کے ایک ایسے کا شناس نامہ بنا دیا۔

بیسویں صدی میں تاریخ سے متعلق جو افکار سامنے آئے ان سے وقت یا وقائع کی طرف بدلے ہوئے انداز نظر کا پتہ چلتا ہے اور زندگی کے ایک ہیجان خیز تصور کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ احساس پہلے بھی یقیناً پیدا ہوتا رہا، لیکن اس کا اظہار شاید پہلی بار باضابطہ طور پر فلسفیانہ غور و فکر کے ساتھ کیا گیا کہ اب تک جسے لوگ تاریخ کہتے رہے، وہ چند منتخب افراد کی سرگذشت یا ان کے کارناموں کا بیان تھا۔ ورنہ عام انسانوں کی حیثیت ماضی کے تمام ادوار میں ایک مفلوج اور پسماندہ مخلوق کی رہی، جسے علم اور آسائش کے ذخیروں سے کچھ بھی نہ مل سکا۔ چنانچہ تاریخ کے شکوہ

میں بھی سرائد کا احساس ہوتا ہے۔" شہنشاہیت اور شخصی حکومت کے ادوار میں فن کار کی حیثیت بھی ایک مزدور کی ہوتی تھی جو اپنے آقاؤں کی خوشنودی حاصل کرنے اور انھیں آسودگی کا سامان فراہم کرنے کے لیے حسن کی تخلیق کرتا تھا۔ ان تخلیقات سے اب تک " کرب اور پسینے کی بو آتی ہے۔"(7) تاریخ اپنا سفر یوں طے کرتی رہی کہ افراد کی ذاتی زندگی، ان کے جذبات اور ان کی پریشاں خیالیوں کی طرف ایک لمحے کے لیے توجہ نہیں کر سکی، اور وہ اس بے اعتنائی کو یوں انگیز کرتے رہے کہ ان کے نزدیک تاریخ ایک جابر قوت تھی، جس سے نبرد آزمائی کا سوال ہی نہیں تھا۔ تاریخ کو ایک اسطور بنا دیا گیا اور اس کے اقتدار کی حدیں وسیع ہوتی گئیں۔ پھر اسپنگلر کا یہ اعلان سامنے آیا کہ انیسویں صدی کے خاتمے کے ساتھ ہی مغرب (تاریخ کے اقتدار کی علامت) کا زوال مکمل ہو گیا۔ زوال کی یہ مہر اسپنگلر نے اقتدار اور باطنی زندگی کے اس بحران پر ثبت کی جس نے انسان کو ایک تجرید میں بدل دیا تھا۔ جب انسان ایک فعال حقیقت کے بجائے تاریخ کے ہاتھوں میں محض ایک بے جان اور کمزور شئے بن گیا تو تاریخ کے ادوار کی تقسیم ذہنی بنیادوں پر کیوں کر کی جائے؟ اسپنگلر اسی لیے کسی عہد کو عقلیت یا انسانیت دوستی یا روشن خیالی یا قومی آزادی یا اقتصادی ترقی یا امن کا عہد کہنے سے انکار کرتا ہے، کیوں کہ ہر عہد میں وہ حقیقت اپنی اکثریت کے ساتھ مفلوج اور مجہول دکھائی دیتی ہے جسے انسان یا تاریخ کا معمار کہا جاتا ہے۔ ٹوائن بی نے تاریخ کی صفات کا تعین پہلے مافوق الفطری یا غیر ارضی تصورات کے آئینے میں کیا، پھر اپنے عہد کے تقاضوں سے مفاہمت کر کے اس نے تاریخ کے ایک ایسے نظریے کی تشکیل کی جس کا غالب عنصر روشن خیالی کی ارتقا پذیری ہے۔ اشتراکیت کے جدلیاتی ارتقا کے تصور کو بھی اسی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ ایک اور رجحان مسیحی عقیدہ رکھنے والے مؤرخوں میں مقبول ہوا جو تاریخ کو خدا اور اس کے بندوں کے رشتے کا تسلسل بتاتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ تسلسل مذہبی شعائر سے روگردانی یا بدی کی قوت میں اضافے کے باعث کسی بھی وقت ٹوٹ سکتا ہے۔ مقصد یہ ہے کہ انسان ہمیشہ ایک اخلاقی استعارے کے طور پر احکامات خداوندی کے مطابق زندگی گزارتا رہے۔ منطقی اعتبار سے جدلیاتی ارتقا کے نظریے کو چھوڑ کر ان تمام تصورات کو تاریخ کے نظریے کی حیثیت سے تسلیم کرنا دشوار ہے۔ لیکن منطق کا واضح ترین نقص یہ ہے کہ اگر اس کی بنیاد پر تاریخ کا کوئی تصور ترتیب دیا جائے تو ہر فیصلہ اعداد و شمار اور مادی حقائق کی روشنی میں کرنا ہوگا۔ اس طرح تاریخ کے وہی معنی قرار پائیں گے جو اعداد و شمار کے ذریعہ ثابت کیے جا سکیں۔ یعنی فرد پھر غائب ہو جائے گا اور انسان کی ذاتی اور جذباتی زندگی کی پیچیدگیوں یا مظاہر سے اس کے اندرونی رشتوں کی اہمیت معدوم ہو جائے گی۔ منطقی فکر صرف حقیقی یعنی موجود صورت حال کو راہ نما بناتی ہے۔ دشواری یہ ہے کہ کوئی بھی صورت حال زماں کی بساط پر آخری صورت حال نہیں ہے۔ اس لیے اس کی بنیاد پر ہر فیصلہ وقتی قدر و قیمت کا حامل ہوگا۔ گذشتہ صدیوں میں انسان اپنے مناصب کا شعور مذہب کے مطابق تصورات

کی مدد سے حاصل کرتا رہا۔ اب وہ محض اپنے جسمانی وجود کا جواز ڈھونڈنے پر قانع نہیں ہوتا۔ یاسپرس کہتا ہے کہ ماضی کا انسان زندگی اور علم کی وحدت کا ایک سیدھا سادا تصور رکھتا تھا۔ جن حالات میں وہ زندگی بسر کرتا تھا ان میں حقیقت نقاب پوش تھی یعنی حقیقت کو وہ کسی نہ کسی قدر یا عقیدے کی عینک سے دیکھتا تھا چنانچہ ہر حقیقت ایک بیرونی رنگ کے پردے میں چھپ جاتی تھی یا اس کے خطوط دھندلے ہو جاتے تھے۔ اس کے برعکس، بیسویں صدی کا انسان حقیقت کو اس شکل میں دیکھتا ہے جیسی کہ وہ ہے۔ زندگی اسے اسی لیے متزلزل نظر آتی ہے کہ خیال اور ہستی کی ہم آہنگی اس کے نزدیک ختم ہو چکی ہے۔ وہ جھیلتا اپنی زندگی کو ہے اور زندگی کے متعلق تصورات اسے دوسروں کی بصیرت کے مطابق قبول کرنے پڑتے ہیں۔ اس بوالعجبی نے پرانے وقت کی سادہ حقیقتوں کو بھی اس کی نظر میں انوکھا بنا دیا ہے، جب کہ انوکھا دراصل وہ خود ہے۔ بقول یاسپرس پرانے وقتوں میں جو کچھ عظیم تھا اب حنوط شدہ لاشوں میں ڈھل چکا ہے اور موجودہ عہد کے انسان کی زیارت کا سامان ہے۔ موجودہ انسان نے اپنی تہذیب کو (مغرب کی ترقی یافتہ تہذیب کے تناظر میں) ایک زندہ عجائب گھر بنا لیا ہے۔(8) فطری زندگی کا جو بڑھتا جا رہا ہے اور اپنی ہی دریافتوں سے بیزاری کا احساس روز افزوں ہے۔ تاریخ اور تہذیب کے ارتقائے مدارج کے مسئلے پر متذکرہ فکری زاویوں سے جو نتیجے برآمد ہوتے ہیں، انھیں صرف روشن اور صرف تاریک کہنا غلط ہوگا۔ ان زاویوں میں امید پرستی بھی ہے اور مایوسی کا احساس بھی۔ انسان کے لیے سب سے اہم مسئلہ وقت کے تناظر میں آپ اپنی حقیقت اور حیثیت کے ادراک کا ہے۔ یہی تلاش اسے کبھی وقت کے تسلسل کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے کسی ایک سے خود کو مربوط کرنے پر آمادہ کرتی ہے کبھی وہ اس مسلسل اور نمو پذیر حقیقت کے اولین اور آخری نقطے کے درمیان اپنی جگہ ڈھونڈتا ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اپنی منزل کا نشان کہاں ثبت کرے۔ مراجعت، مستقبلیت اور وجودیت کے متوازی میلانات موجودہ انسان کی اسی کشمکش کا پتہ دیتے ہیں۔

سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی نے بیسویں صدی کے ذہن کو مزید الجھنوں میں ڈالا ہے۔ بلاشبہ سائنس نے انسان کے شعور کی زرخیزی، اس کے خوابوں کی جست، مقاصد کے جلال، فکری کشادگی اور حوصلوں کی بلندی، اس کی تنظیم اور توانائی میں اضافہ کیا ہے۔ لیکن دوسری طرف اس کی جذباتی زندگی، عقائد اور ذہنی سہاروں پر ایک کاری ضرب بھی لگائی ہے۔ سب سے اندوہناک حقیقت یہ احساس ہے کہ اپنی طاقت سے وہ خود کو تباہ کرنے پر بھی قادر ہو گیا ہے۔ یہ احساس، جرم اور ندامت کے احساس میں بدل گیا ہے۔ اب اس شک کی لے بھی تیز ہوتی جا رہی ہے کہ سائنس شاید اتنی غیر جانبدار نہیں رہی، جس کا اسے دعویٰ تھا۔ سیاست اس کی راہ عمل کا تعین کرتی ہے اور اس کی قوت کو تعمیر کے بجائے تخریب پر مائل کرتی ہے۔ سائنسی فکر میں خود اعتمادی کی کمی کا ایک سبب اس کی قطعیت پر ایمان کا تزلزل بھی ہے۔ آئن سٹائن نے سائنس کو ایک ایسی جدوجہد سے تعبیر کیا تھا جو حسی تجربوں کی

کثرت سے پیدا شدہ انتشار کو منطقی طور پر ایک مطابق الاجزا اصطلاح سے ہم آہنگ کرے، اور ایک ایسے نظام کی تشکیل کرے جس میں واحد تجربوں اور اصولی ڈھانچوں میں اس طرح مطابقت پیدا کی جائے، کہ اس کے نتائج انوکھے بھی ہوں اور لوگوں کو ایک نتیجے پر متفق بھی کر سکیں۔ لیکن سائنسی تجربوں اور دریافتوں کے تواتر نے اس نظام کو بھی جو بظاہر عقلی اور پائیدار نظر آتا ہے، بے بساط بنا دیا ہے۔ سائنس کی اس کمزوری کی وضاحت آئن سٹائن نے یوں کی ہے کہ تیز و تند سیلاب یا کسی زبردست طوفان کے ہاتھوں ایک عمارت بری طرح تباہ ہو سکتی ہے، پھر بھی اس کی بنیادیں قائم رہ جاتی ہیں۔ لیکن نئے تجربوں اور علوم کی طرف سے سائنس کی بنیادوں کو ہمیشہ خطرہ لاحق رہتا ہے۔

(9) ہائزن برگ نے طبیعیات میں عدم تعین یا غیر یقینیت کا جو نظریہ پیش کیا ہے اس کی فکری بنیاد سائنسی طریق کار کے اسی پہلو پر ہے۔ جس طرح اضافیت کے نظریے نے زمان و مکاں کے ساتھ ساتھ مادے کا تصور بھی بدل دیا اور اس کے اثرات بالآخر بیسویں صدی کی اخلاقیات پر بھی مترتب ہوئے اسی طرح خلیوی جرثومے میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ انسان کا باطن حالات، معاشرے، تاریخ، مذہب، روایت اور نسلی رشتوں کے جبر کے باوجود آزاد ارادے کی اس قوت سے معمور ہے۔ یہی آزادگی اس کی انفرادیت کا سرچشمہ ہے۔ کوئی بھی بیرونی تسلط انفرادیت کے جذبے کو کچل نہیں سکتا کیوں کہ یہ ایک حیاتیاتی عمل ہے۔ انفرادیتوں کی پیکار اور آویزش ہر چند کہ معاشرے کے نظم و ضبط کی راہ میں رکاوٹیں ڈالتی ہے۔ لیکن انھیں کچلنے کے بجائے ان کے اظہار کے لیے ایک سازگار ماحول بنانا ہی بہتر اور مثبت عمل ہوگا۔ انفرادیتوں کی خود مختاری اور خودکاری دوسروں کو ان کی فعلیت کا صحیح یا خاطر خواہ اندازہ نہیں ہونے دیتی۔ اس لیے افراد کی بعض حرکات یا واقعات کی منطق سمجھ میں نہیں آتی۔ حرکات اور واقعات کے بارے میں قیاس اکثر اس لیے غلط ثابت ہوتا ہے کہ ان کے اسباب انفرادیت کے اتفاقی تحرک میں مضمر ہوتے ہیں۔ تخلیقی اظہار میں غیر متوقع کیفیتوں کا اظہار، ابہام، اسرار اور پیچیدگی یا تخلیقی تجربوں کی ندرت کا اصل محرک انفرادیت کا یہی خودکار عمل ہے۔

سائنسی فکر پر اب تک جس تعمیمیت کا غلبہ تھا، بیسویں صدی میں اس کے نقوش دھندلے ہوتے گئے۔ انیسویں صدی تک بنیادی حقیقت مادے سے عبارت تھی اور خیال یا عمل سب اسی سے مشروط ہوتے تھے۔ سائنس کی ترقی کی ضمانت یہ سمجھی جاتی تھی کہ اس نے مادی دنیا میں کون سی مہم سر کی ہے اور اس مہم جوئی میں افادیت کے کیا کیا وسیلے ہاتھ آئے ہیں۔ یعنی سائنس صرف سہولتوں کی دریافت کا نام تھا۔ اسی لیے انیسویں صدی کی فکر میں سائنس کی طرف عقیدت، احسان مندی اور ذہنی مرعوبیت کا جذبہ بہت نمایاں تھا۔ آسائشوں کی فراوانی نے سائنس کے عطیات سے لاتعلق ہو کر اس کی محرومیوں کی طرف نظر اٹھانے کی فرصت ہی نہ دی، اور جس کسی نے ان محرومیوں کی طرف اشارہ کیا اس کی آواز مادی ترقی کی گونج میں گم ہو گئی۔ ہائزن برگ کہتا ہے کہ انیسویں صدی

میں سائنسی تصور کا ڈھانچا اتنا سخت اور بے لوچ تھا کہ اس میں انسان کے اندرونی مسائل (مثلاً لسانی مسئلہ جس کا ذہنی اور جذباتی عمل سے گہرا رشتہ ہے) کے لیے گنجائش نہیں نکل سکی۔ انسانی ذہن کا تصور یا روح کا تصور، یا زندگی کا تصور سب اس کے دائرے سے باہر ہیں(10) کیوں کہ انیسویں صدی کا عام جدید ذہن مادی دنیا کا آئینہ خانہ تھا۔ ہر بیرونی عکس کو قبول کرنے پر مجبور اور آپ اپنی شخصیت سے بالکل بے نیاز۔ وہ خارجی مظاہر کے وجود کا اظہار کرنے کی استعداد رکھتا تھا اور ایک مشینی عمل کے مطابق گرد وپیش کی دنیا کو منعکس کرتا تھا۔ زندگی ایک طبیعی اور کیمیائی ارتقا سے عبارت تھی جس پر فطرت کا فولادی قانون اور نظام حکمرانی کرتا تھا۔ ڈارون کے نظریۂ ارتقا نے اس طرز فکر کو تقویت پہنچائی تھی اور یہ بتایا تھا کہ "انسان ایک عجیب وغریب مخلوق کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ (اب وہ آدمی نہیں رہ گیا) خیال فاسفورس ہے۔ روح اعصاب کی پیچیدگی کا نام ہے اور اخلاقی تصور انسانی جسم میں شکر کی رطوبت کا اخراج ہے۔(11) اپنے نظریے کی تشکیل کے ابتدائی دور(Origin of Species, 1859) میں ڈارون انسانی وجود کے کئی عناصر کے سلسلے میں الجھن کا شکار تھا اور 1857ء میں اس نے کہا تھا کہ میں سوچتا ہوں کہ اس پورے موضوع (یعنی انسانی وجود کی ماہیت) کو نظر انداز کردوں گا، کیوں کہ اس کے ساتھ اتنے بہت سے تعصبات وابستہ ہیں۔(12) تعصبات سے اس کی مراد انسانی وجود کے ان عناصر سے تھی جن کو شاعروں، فلسفیوں اور مذاہب نے موضوع بنایا ہے۔ ڈارون نے اپنا نظریہ منضبط طور پر ٹی۔ ایچ ہکسلے کی کتاب "فطرت میں انسان کا مقام(Man's Place in Nature) کی اشاعت کے آٹھ برس بعد 1870ء میں پیش کیا(The Descent of Man میں) اس نظریے نے عقل پرستی کے ماحول میں ایسی عالمگیر مقبولیت حاصل کی کہ مذہبی اور قدامت پسند حلقوں کی جانب سے شدید مخالفت کے باوجود، اس نے تاریخ اور ارتقا کی روایت کے سلسلے میں بظاہر تمام مفروضات اور توہمات کا خاتمہ کردیا۔ اس نے بتایا کہ انسان نہ تو خدا کا فرستادہ ہے نہ کسی فوق فطری قوت کا مالک۔ اگر وہ فطرت سے نبرد آزمائی کا حوصلہ رکھتا ہے تو اس کا سبب عطیۂ الٰہی نہیں بلکہ جغرافیائی، طبیعی اور عمرانی ماحول نیز ارتقا کے وہ عناصر ہیں جو اس کی ہیئت وحیثیت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ڈارون نے مذہب کے سلسلے میں اپنا رویہ یوں واضح کیا تھا کہ وہ خدا کی ذات کا منکر اس لیے ہے کہ کسی نادیدہ شئے کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے کی وہ اہلیت نہیں رکھتا۔ (یعنی جو نظر نہ آئے اور محض واہمے پر مبنی ہو، وہ بے حقیقت ہے) اسپنسر نے انکار کی اس رو کو ایک ہمہ گیر فلسفے میں اقرار سے قریب لانے کی کوشش کی، اس نظریے کی بنیاد پر کہ بالآخر تمام سائنسی تصورات ایسی حقیقتوں کی ترجمانی کرتے ہیں جنھیں ایک دوسرے سے جوڑا نہیں جاسکتا۔ اسپنسر نے سائنس کی نارسائیوں کا محاکمہ کیا اور مذہب سے اس کا فاصلہ کم کرنے کی جستجو بھی کی۔ اس نے مختلف علوم یا عمل کے دائروں میں بٹی ہوئی دنیا میں ایک مجموعی تصور کی تشکیل یا وحدت کی دریافت پر بھی زور دیا ہے۔ اسپنسر کا خیال تھا کہ سائنس داں

کسی بھی شخص کی بہ نسبت اس حقیقت سے زیادہ واقف ہے کہ وہ کچھ بھی نہیں جانتا۔ مادہ ہمیشہ کی طرح پراسرار ہے اور اگر تمام تر ذہنی تفاعل کو حسی اضطراب میں سمیٹا جاسکے، جب بھی سائنس داں اس کیفیت کو بیان کرنے سے قاصر رہے گا۔(13) وہ دنیا جس سے ہم اپنے تجربوں میں دوچار ہوتے ہیں، اس کا بیان کرتے وقت ہمیں ان سوالات پر بھی دھیان دینا چاہیے جن کی روشنی میں کئی تجربے ہمیں غیر ارضی یا ماورائی حقیقتوں کا احساس دلاتے ہیں۔ یہی احساس اس بعید القیاس قوت کا شعور ہے جس پر بقول اسپنسر مذہب کو بنیاد ملتی ہے۔ انیسویں صدی کے معاشرے میں انسان کے حیاتیاتی ارتقا کے نظریے اور آدم کی تخلیق یا انسان کے منصب کے مذہبی تصور، دونوں کو الگ الگ اپنے عہد کی فکر کے دو مختلف دھاروں کی تائید حاصل تھی۔ قدامت پرست حلقوں کی طرف سے انسان کے مذہبی تصور کی حمایت میں بلاشبہ جذباتی وفور اور عصبیت کو دخل حاصل تھا، لیکن ان کے زاویۂ نظر کی توجیہ کا سامان خود ان کے عہد کی فکر نے فراہم کیا تھا۔ ان کے یہاں سائنس کی نارسائی یا سطحیت کے تصور میں بصیرت کی ایک کرن بھی شامل تھی، لیکن نئے علوم سے بہرہ ور طبقہ اپنی روشن نظری کے نشے میں اتنا چور تھا کہ اس نے متخالف زاویۂ نظر کے تجزیے کو فضول سمجھا اور اس کی انتہاپسندی کے باعث سائنس اور مذہب ایک دوسرے کے حریف بن گئے۔ جدید طبیعیات کا نمایاں ترین کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ماضی کے اس بے لوچ ڈھانچے کو منتشر کیا اور انسان کو ایک ''ریاضیاتی فارمولے'' کے بجائے ایک ''تصور'' کی شکل میں دیکھنے کی سعی بھی کی۔ اب یہ یقین بڑھ رہا ہے کہ انسان کی ذات لامحدود ہے۔ سائنسی تصورات عام طور پر اس حقیقت کے ایک انتہائی محدود حصے کا احاطہ کرتے ہیں ''اور وہ حصے جنھیں اب تک سمجھا نہیں جاسکا ہے، بے پایاں ہیں۔''(14)

ڈارون نے فطری انتخاب (Natural Selection) یا بقائے اصلح (Survival of the fittest) کا جو تصور پیش کیا تھا، اس نے بیسویں صدی میں بالآخر فاشزم یا قوت پرستی کے رجحان کو ایک نظریاتی اساس بھی بہم پہنچائی۔ دو عالمی جنگیں طاقت پرستی کے اسی رجحان کا نقطۂ انجام ہیں۔ جنگوں کی ہلاکت میں اضافہ سائنس کی قدرت کمال کا ثبوت بنا۔ یہ خیال بھی عام ہوا کہ تنازع للبقا کا فطری جذبہ جنگ کا جواز ہے، چنانچہ انسان کو ایک جنگ جو، وحشی اور تباہ کار مخلوق سمجھا جانے لگا۔ فطری انتخاب کے تصور میں عام انسانی معاملات سے متعلق بعض پالیسیوں کے بہانے ڈھونڈے گئے، مثلاً وکٹوریائی عہد کے انگلستان میں اقتصادیات اور تجارت میں آزاد مقابلے کی پالیسی یا انیسویں صدی کے اواخر میں فوج کی آمریت اور جسمانی طاقت پر ایمان، جیسے فرانس اور جرمنی کی جنگ (1870ء) میں جرمنی کی فتح کے بعد مطلقیت کے ادبی مسلک کی حمایت بھی حاصل ہوئی اور ادیبوں کا ایک طبقہ سیاسی مقاصد اور مفادات کا علمبردار بھی بن گیا۔ اس حمایت کا جواز یہ پیش کیا گیا کہ سیاستِ اقوام میں جنگ دراصل فطری انتخاب اور بقائے اصلح کے سائنسی نظریے کا ہی عملی اظہار ہے اور یہ کہ جنگ کے بغیر

انسان کی قوتیں پژمردہ اور قومی ترقی کے راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔ حوصلوں کو جلا نہیں ملتی اور انسان اپنی شخصیت کا صحیح انکشاف نہیں کر پاتا، یعنی جنگ کا جذبہ انسان کے خمیر میں شامل ہے۔ اس کے برعکس جولین ہکسلے نے سائنسی دلائل کے ساتھ ایک بالکل ہی مختلف نظریہ پیش کیا ہے۔ ایک مضمون (جنگ ایک حیاتیاتی مظہر کی حیثیت سے) میں اس نے فوجی آمروں اور ماہرین اقتصادیات پر یہ الزام عاید کیا ہے کہ انھوں نے اپنی پالیسیوں کی تصدیق کے لیے حیاتیات سے غلط نتائج اخذ کیے۔ منظم جنگوں کا تصور انسان کے دور تہذیب میں داخل ہونے کے بعد رونما ہوا۔ وہ جنگ کو افراد کے باہمی تصادم یا خونریزی سے متمائز کرتا ہے اور ایک ہی نسل کے افراد میں کسی مسئلے پر قتل کی واردات کو وہ جنگ نہیں کہتا۔ جنگ فطرت کا عام قانون نہیں بلکہ اس سے انحراف ہے۔ اس کی دلیل جولین ہکسلے کے نزدیک یہ ہے کہ تمام مخلوقات عالم میں، جن کی قسمیں لاکھوں ہیں، جنگ جوئی کا عنصر بعض مادی اسباب کے تحت صرف دو نسلوں کے خمیر میں پیدا ہوا۔ یعنی انسانوں، اور چیونٹیوں کی ایک قسم (Harvester Ants) میں۔ یہ جنگ جو چیونٹیاں ان علاقوں میں رہتی ہیں جہاں خشک موسموں میں کھانے کی بہت کم اشیا ان کے ہاتھ لگتی ہیں، چنانچہ حفظ ماتقدم کے طور پر یہ کھانے پینے کا سامان پہلے ہی سے جمع کر لیتی ہیں۔ چیونٹیوں کا دوسرا گروہ ان کا مال غصب کرنے کے لیے ان پر حملہ آور ہوتا ہے۔ اس طرح جنگ ملکیت کے تصور سے وابستہ ہو جاتی ہے۔ بشریات کے ماہروں کا خیال ہے کہ نسل انسانی میں بھی جنگ کی طرف میلان ارتقا کی اس منزل پر رونما ہوا جب تہذیب نے اپنی بساط جمائی اور انسانوں میں دولت یا اسباب حیات کی ذخیرہ اندوزی کی ہوس نے سر اٹھایا۔(15) یہ ان کی فطرت نہیں تھی، ان کی ضرورت تھی۔ جنگوں کی بنیاد میں ملک و مال کی ہوس اور معاشی اقتدار کے تسلط یا کمزوروں کے استحصال کا جذبہ اب تک اصل الاصول کی حیثیت رکھتا ہے۔ جارحیت کا ایک عنصر انسان کے مزاج میں ضرور شامل ہوتا ہے، لیکن اسے جنگ کی جبلت کہنا اس لیے غلط ہوگا کہ جارحیت کو اظہار کی دوسری سمتوں میں بھی موڑا جا سکتا ہے جو تعمیری اور مثبت ہوں۔ یہ جارحیت قوت حیات یا اندیکھی دنیاؤں کی تسخیر کے جذبے کی علامت بھی بن سکتی ہے اور اسے جنگ جوئی سے الگ بھی رکھا جا سکتا ہے، بشرطیکہ انسان املاک کی ہوس اور معاشی تحفظ کے تصور سے بے نیاز ہو کر فطری زندگی کی متاع گمشدہ کو پھر سے حاصل کر سکے۔ فطرت سے وابستگی یا تہذیب کی معصومیت کے دور کی طرف واپسی کو اس آرزومندی کا استعاراتی اظہار سمجھنا چاہیے۔ مادی ترقیوں کی طرف سے بے اطمینانی کا ایک اہم سبب یہ بھی ہے کہ انھوں نے تہذیب کی معصومیت کو صدمے پہنچائے ہیں اور وہ فضا پیدا کی ہے جس میں انسان کی قوتیں جسمانی آسائشوں کے حصول کی کوشش میں صرف ہوتی رہتی ہیں اور رفتہ رفتہ وہ فطری زندگی سے دور ہوتا جاتا ہے، یہاں تک کہ جنگ اور استحصال کی قوتیں اس کی فطری توانائیوں پر غالب آ کر، اس کے وجود کو مسخ کر دیتی ہیں۔

موجودہ معاشرے سے بیزاری کا اظہار بھی وہ اسی لیے کرتا ہے کہ اس معاشرے سے ذہنی ہم آہنگی پیدا کرنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنی انفرادیت سے ہاتھ دھو بیٹھے، یا دوسرے لفظوں میں اپنے وجود کی موت قبول کر لے۔ یہ بیزاری دراصل ایک موت نما زندگی سے بیزاری کا اظہار ہے۔ موت اور زندگی دونوں انسان کے لیے یکساں معنویت اور اہمیت کی حامل ہیں۔ کبھی زندگی اس کے لیے موت سے زیادہ مرگ آسا بن جاتی ہے اور کبھی وہ موت کی حقیقت میں زندگی کے ایک نئے معنی کی تلاش کرتا ہے۔ پروستؔ کا کہنا تھا کہ موت کا تصور اس کے ذہن پر اسی طرح مسلسل حاوی رہا جیسے اپنی شناخت کا تصور۔ اسی لیے فن کو اس نے اذیتوں سے نجات یا زندگی کی دہشت خیزی کی تلافی کا وسیلہ بنانے کی کوشش کی۔ واقعہ یہ ہے کہ موت کا تصور فلسفیانہ تفکر اور تخلیقی تجربے کے مشترکہ مرکزی نقطے کی حیثیت رکھتا ہے۔ سائنس ہو یا انسان کے ذہنی، تہذیبی، مادی اور فنی اظہار کا کوئی اور شعبہ، یہ سب موت کی حقیقت (اور اس حقیقت کے تناظر میں زندگی کی حقیقت) کو سمجھنے، اس ارض المیت (دنیا) میں ابدیت کا سراغ لگانے اور اپنے وجود کے معنی متعین کرنے کی کوشش کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ موت کا آسیب یا ذہن کی مریضانہ رو نہیں بلکہ وجود کا آسیب ہے جو ایک ناگزیر تجربے کی حقیقت میں وجود کی حقیقت کا جزیا ہے۔

پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی ہولناک تباہی نے انسان کو اجتماعی موت کے ایک المناک احساس سے دوچار کیا جس کی جڑیں اس کے وجود میں پیوست ہو گئیں۔ اس کی فکر کا نظام بکھر گیا اور کئی ایقانات کو ٹھیس پہنچی۔ اس میں نئے سرے سے اپنی تہذیب کے پورے سفر کا محاسبہ کرنے کی تحریک پیدا ہوئی اور وہ اس نتیجے تک پہنچا کہ ان جنگوں نے کئی قدروں کو بے معنی اور کئی الفاظ کو بے روح کر دیا ہے۔ یہ قدریں اور الفاظ اس کا تہذیبی ورثہ اور ذہنی سہارا تھے اور یہ جنگیں اس کی جبلت کا اظہار نہیں، بلکہ تہذیب کی غلط روی اور اقدار کی شکست کا نتیجہ تھیں۔ پاس پرتؔ کے یہ الفاظ بھی جولین ہکسلے کے نظریے کی تصدیق کرتے ہیں کہ یہ جنگ "مذہب کی جنگ نہیں ہے بلکہ مفادات کی جنگ (ہے)۔ انسانوں کی جنگ نہیں (ہے) بلکہ ایک دوسرے کے خلاف مشینوں کی تکنیکی سرگرمی ہے۔ اور یہ سب کچھ جنگ سے دور رہنے والی (امن پسند) آبادی کے خلاف!

عالمی جنگوں نے انسان کے باطن ہی کو نئے سوالات و مسائل سے دوچار نہیں کیا، اس کی بیرونی دنیا پر بھی دور رس اثرات ڈالے۔ شعر و ادب، فن اور جمالیات کے تصورات میں تبدیلیاں رونما ہوئیں اور شہری معاشرے کی فضا ایک نئے انقلاب سے روشناس ہوئی جس نے اس کی فکر کے زاویے بھی بدل دیے۔ سیاسی، سماجی، مذہبی اور اخلاقی، ہر سطح پر انسانی رویوں میں نئی جہتوں کے اضافے ہوئے۔ معاشرے میں افراد کے باہمی رشتوں یا فرد اور اس کے ماحول کے ربط کی نوعیت اب پہلی جیسی نہ رہی۔ سال بیلوؔ کا ایک کردار کہتا ہے:

آدمی ہونے کا کیا مطلب ہے ایک شہر میں، جو تبدیلیوں سے دوچار ہو۔ ایک

> ہجوم میں، جس کی ہیئت سائنس نے بدل دی ہو، ایک منظم طاقت کے ذریعہ، زبردست پابندیوں کی گرفت میں، میکانکیت کے باعث پیدا شدہ صورت حال میں، انقلابی امیدوں کی حالیہ ناکامی کے بعد۔ ایک معاشرے میں جو فرقہ نہیں اور جس نے انسان کی قیمت گھٹا دی، اعداد کی ضرب دی ہوئی طاقتوں کی وجہ سے، جس نے ذات کو ناقابل توجہ بنا دیا، جس نے غیر ملکی دشمنوں کے خلاف فوج پر اربوں خرچ کیا لیکن گھر میں نظم قائم کرنے کے لیے کچھ نہ خرچ کرے گا، جس نے خود اپنے شہروں میں غارت گری اور بربریت کی اجازت دی۔(17)

پہلی جنگ عظیم اور فرد پر اس سانحے کے نفسیاتی ردعمل کا ذکر کرتے ہوئے سال بیلو نے اس تبدیلی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ اس جنگ نے لاکھوں لاشوں کے ساتھ ذات کے رومانی تصور کی جگہ ایک دہشت ناک تصور کی داغ بیل ڈالی۔ روسی انقلاب کے رہنما بورژوا انفرادیت پسندی سے اظہار نفرت میں سرد مہر ہوتے گئے۔ سوشلزم کی تعمیر کے نام پر اشتراکی ممالک میں لاکھوں انسان قربان کر دیے گئے اور ہر لینن یا اسٹالن یا دہ تمام قائدین جو اکثریت اور مستقبل کی خدمت کے لیے فیصلے کرتے تھے، اس اصول کے قائل تھے کہ وہ ایک نجی اور بے اعصاب انسانیت کو (ارفع تر انسانیت کی فلاح کے لیے) صرف اس وجہ سے مسترد کر رہے ہیں کہ یہ فطری اور تاریخی شہادتوں کے باوجود تہذیب کی ترقی میں حارج ہے۔(18) ان حالات کے پیش نظر حسن اور خیر کے کسی رومانی تصور کی گنجائش ہی باقی نہ رہی۔ کامیو نے اس المیے پر اپنے تاثر کا اظہار یوں کیا ہے کہ "اس دنیا میں جیسی کہ یہ اب ہے۔ شام کی خنکی میں چڑیوں کی پکار سے کوئی لطف نہیں لے سکتا۔ کیوں کہ اب اس پر تاریخ کی گہری پرت جم چکی ہے اور ہمیں اس (پکار) تک پہنچنے کے لیے اس پرت کو چیرنا ہوگا (یعنی حسن تک رسائی کے لیے بدصورتی کا سامنا ناگزیر ہے)۔ اس پرت کے باعث اس (پکار) کی ہیئت مسخ ہو گئی ہے۔ اب اس میں اس کا اپنا کچھ بھی محسوس نہیں ہوتا کیوں کہ دنیا کے ہر لمحے کے ساتھ موت اور نامرادی کے پیکروں کا پورا سلسلہ جڑا ہوتا ہے۔ اب کبھی صبحیں درد سے خالی نہیں ہوتیں۔ اب شامیں مقید نظر آتی ہیں اور دوپہریں ہولناک قتل کے بغیر نہیں آتیں۔(19) شہری تہذیب کا شور شرابا اپنی سطحی چمک دمک کے باوجود ایک اعصاب شکن بدوضعی کا عکاس ہے اور آوازوں کی لطافت ختم ہو چکی ہے۔ اس صورت حال میں لارنس نے غنائی شاعری کے امکانات کی موت کا اعلان بھی کر دیا اور اسے یہ احساس ہوا کہ بدصورتی کی یورش نے حسن کے سوتے خشک کر دیے ہیں:

> انگلستان کا حقیقی المیہ، بدصورتی کا المیہ ہے۔ سرسبز وکٹوریائی دنوں میں متمول طبقوں اور صنعت کاروں نے ایک بڑا جرم یہ کیا کہ کاریگروں کو بدصورتی، بدصورتی،

بدصورتی (کی تخلیق) پر لگا دیا۔ گھٹیا پن اور بے ہیئت اور بدصورت گردوپیش، بدصورت
مقاصد، بدصورت مذہب، بدصورت امید، بدصورت پیار، بدصورت لباس، بدصورت
فرنیچر، بدصورت گھرانے، کاریگروں اور مالکوں میں بدصورت تعلقات......(20)

جمالیات کے ایک نئے میلان کا نقطۂ آغاز اس طرزِ فکر کے پس منظر میں صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ جنگ جوئی کے فکری جواز کی طرف اشارہ پہلے ہی کیا جا چکا ہے۔ اب جنگ ایک نئی تخلیقی فکر کا جواز بن گئی۔ عالمی جنگوں کی نوعیت گذشتہ ادوار کے سیاسی تصادمات اور خونریزیوں سے یوں مختلف تھی کہ اب سے پہلے اقتدار کی جنگ کا دائرۂ اثر عملی طور پر دو طبقوں (یا افواج) تک محدود رہتا تھا۔ اس کے نتائج سیاسی تغیرات کا سبب ضرور بنتے تھے لیکن عام معاشرتی آب و رنگ میں کوئی بہت بڑی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی تھی۔ اسی لیے، قرون وسطیٰ کے سیاسی انتشار کے دنوں میں بھی فن کار کے لیے اپنے اندرونی نظم و ضبط کو قائم رکھنا نسبتاً آسان تھا اور وہ شورش کی فضا میں بھی خود کو جذباتی اعتبار سے محفوظ رکھنے یا بیرونی حوادث سے عملاً لاتعلق رہنے پر قادر ہو سکتا تھا۔ سیاسی انقلابات کے باعث اگر تہذیبی نظام میں نئے عناصر کو شمولیت کی راہ ملتی بھی تھی تو اس طور پر کہ یہ نظام اچانک تبدیلی کے بجائے ایک سست رو تبدیلی سے متعارف ہوتا تھا۔ پھر اس کی مدافعت کے لیے مذہبی اور متصوفانہ قدریں موجود تھیں۔ لیکن بیسویں صدی میں واقعات و حالات کی تیز روی اور جنگوں کے نتائج کی ہمہ گیری نے ذہنی اور جذباتی توازن کی حفاظت کے تمام امکانات کو مجروح کیا اور ایسے حالات پیدا کیے کہ اب ''درختوں کے (حسن کے) بارے میں ذرا سی بات چیت بھی جرم محسوس ہوتی تھی کیوں کہ اس کا مطلب یہ تھا کہ بہت سی برائیوں پر خاموشی اختیار کر لی جائے۔(21) یوں ان حالات کے باعث فنکاروں میں سیاست سے نفرت کے اظہار میں مزید شدت پیدا ہوئی اور انیسویں صدی کے انحطاطی شعرا کی طرح انھوں نے بھی یہ روش اپنائی کہ اس نفرت کے اظہار کے لیے بیرونی حوادث سے خود کو الگ کر کے اپنی ایک الگ دنیا بسالی، جو زمان و مکاں اور اس کے متعلقات سے آزاد، صرف ان کی ذات میں گم تھی۔ اس نفرت کا اظہار انھوں نے اس طرح کیا کہ صرف خیالی یا حسی تجربوں میں اسیر ہو گئے اور یوں بھی کہ مادی مسائل کے سلسلے میں قطعاً خاموشی کو شعار بنالیا۔ فی الواقع ان کی خاموشی بھی معاشرے کی برائیوں کے خلاف ایک احتجاج تھی۔ بہر حال، پہلی عالمی جنگ ہی وہ واقعہ ہے، جس نے مادی ترقی کا سحر پوری طرح منتشر کر دیا اور انسان نے اس شدومد کے ساتھ باضابطہ طور پر اپنے تہذیبی سفر کی لاحاصلی کے بارے میں سوچنا شروع کیا۔ اپنی ذات اور منصب سے متعلق اس کی خوش عقیدگی کو ٹھیس پہنچی اور اسے خیال آیا کہ اس کی بنائی ہوئی دنیا اس درجہ مکروہ بھی ہو سکتی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ یےٹس نے 1916ء کی ایک نظم (ایسٹر 1916) میں یہ آواز بلند کی کہ ''سب کچھ بدل گیا، بالکل بدل گیا، ایک دہشت خیز حسن پیدا ہوا ہے۔'' یا 1923ء میں رلکے نے ایک

نوحے میں حسن کو دہشت کا آغاز قرار دیا۔(22) 1922ء میں ایلیٹ کی نظم" خرابہ" (The Waste Land) شائع ہوئی۔ پالی کا بوسیے نے تیس لاکھ کی آبادی والے ایک شہر کے پلان کی نمائش کی اور اس طرح ایک نئی زندگی کا اندوہناک خاکہ پیش کیا۔ اب یہ خواب کہ ادب یا فن کے ذریعہ ایک بہتر اخلاقی، ذہنی اور جذباتی فضا کی تعمیر کے بعد ایک بہتر معاشرے کی تشکیل کی جا سکتی ہے از کار رفتہ نظر آنے لگا اور انسان نے اپنی قوت میں کمزوری کے نقش دیکھے۔ سوشلزم میں اعتماد کی جڑیں سوکھنے لگیں۔ مادی ارتقا کی روشنی میں اندھیرے کا احساس بڑھا اور مہذب شہروں میں دیہاتوں کی طرف واپسی کی پکار سنائی دی۔ بوہیمین ازم کی لہر تیز ہوئی اور گرچہ یہ کہہ کر کہ یہ میلان بے ترتیبی میں مسرت کی جستجو، بدی میں سکون کے خواب اور جنسی اخلاقیات کے زوال میں حصول نجات کی خواہش کے نام پر سماج دشمن خیالات کی اشاعت کر رہا ہے، اس میلان کی مذمت بھی کی گئی، لیکن" ذہنی کجروی" کے اس سیلاب پر قابو نہ پایا جا سکا۔ بوہیمین ازم کو ایک فلسفیانہ تصور کی حیثیت حاصل ہوگئی اور اس کے مفسروں نے کہا کہ یہ میلان کھوکھلی قدروں اور مصنوعی زندگی کے خلاف ایک ذہنی احتجاج ہے اور ایک صحت مند، توانا اور مثالی زندگی کا خواب۔ آواں گارد سے متعلق بیشتر تخلیقی نظریوں کی مقبولیت اسی دور میں تیزی سے بڑھی۔ مارکسی اشتراکیت کی ایک رَو کو بھی ابھرنے کا موقع ملا اور بوہیمین ازم کے پیرووں میں کچھ نے خود کو سیاسی انقلاب پسند کہنا شروع کر دیا۔ یہ حلقہ سرمایہ داری کو لعنت سمجھتا تھا اور اس کے تسلط کو ذہنی و اخلاقی اوسطیت کا نتیجہ قرار دیتا تھا۔ سرمایہ دار اس حلقے کی نظر میں انسان دشمن تھے اور احساس سے عاری۔ اس جذباتی اشتعال کے باوجود سیاسی انقلاب پسندوں نے عملی سیاست سے خود کو دور رکھا۔ اشتراکیت کے اقتصادی تصور سے ان کی دلچسپی صرف ذہنی اور جذباتی تھی۔ یہ لوگ معاشرتی تبدیلیوں کی مخلصانہ آرزو رکھتے تھے لیکن ان آرزوؤں کی تکمیل کے لیے عملی اقدام سے بالعموم گریزاں رہے۔ اقتصادی انقلاب کے نظریے پر ایمان لانے کے بعد طبقاتی جدوجہد کے طور طریقے انھیں عمل کی ترغیب نہ دے سکے۔ پھر بھی، بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے ذہنی منظر نامے پر ان حالات نے جو نشانات مرتسم کیے، اس کے نتائج دور رس ثابت ہوئے۔

مجموعی طور پر اس عہد کے تہذیبی تصورات اور مکاتب فکر میں ان نتائج کے طور پر کئی نئی شکلیں سامنے آئیں۔ تخلیقی سطح پر اس اظہار کی نوعیتیں فنی تقاضوں اور صیغۂ اظہار کی شرطوں کے مطابق گرچہ مختلف ہیں، لیکن نئے تہذیبی اور فلسفیانہ افکار نیز تخلیقی تجربوں کے مابین ایک اندرونی ربط کی تلاش مشکل نہیں۔ بعض ادیبوں کے لیے 1914ء کی جنگ کا المیہ ایک ذاتی تجربہ بھی تھا، چنانچہ ان کی تحریروں کو اس المیے نے نئے تناظر دیے۔ کراسی نے دوران جنگ میں سرِ راہ بم کے ایک گولے کو پھٹتے ہوئے دیکھا جب ادھر سے گزرنے والا ایک بچہ اچانک اس تباہی کی زد میں آ گیا۔ اس مشاہدے نے کراسی کو ہمیشہ کے لیے موت کی ایک آسیبی کیفیت میں مبتلا کر دیا اور بالآخر اس نے

خودکشی کرلی۔اس کے"زمانۂ جنگ کے خطوط"(War Letters)میں جنگ کی بربریت اوراس سے پیدا شدہ اعصابی تشنج کے نقوش ایک اندوہناک کہانی مرتب کرتے ہیں۔16 راگست 1917ء کے ایک خط میں وہ کسی کلیسا کی بربادی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے:"وہ تنہا شئے جسے اس تباہی نے مس نہیں کیا صلیب کے بالکل پیچھے یسوعؑ کی ایک خوبصورت مورتی تھی۔اس کے ہاتھ پھیلے ہوئے تھے گویا وہ مجمع سے کہہ رہا تھا کہ"آؤ اور دیکھو! جرمنوں نے میری عبادت گاہ کے ساتھ کیسا سلوک کیا ہے"۔(23) رسل نے خودنوشت میں پہلی جنگ عظیم کے دوران اپنی ذہنی کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ واٹرلو سے گزرتی ہوئی فوجیوں سے بھری ریل گاڑیوں کو دیکھ کر اسے عجیب دغریب واہمے گھیر لیتے تھے۔لندن اسے ایک غیر حقیقی شہر نظر آتا تھا اور وہ یہ محسوس کرتا تھا کہ پل گر رہے ہیں اور ٹوٹ رہے ہیں اور سارے کا سارا عظیم الشان شہر صبح کے دھندلکے میں تحلیل ہوتا جارہا ہے۔اس شہر کے باشندے اسے خیال پیکر دکھائی دیتے اور وہ اس خیال سے حیران و پریشان ہوجاتا کہ یہ دنیا جس میں اس نے اب تک اپنے ماہ وسال گزارے ہیں کہیں صرف خواب تو نہیں۔(24) کولیٹ کے نام 28 ردسمبر 1928ء کے ایک خط میں رسل نے جنگ کے خلاف اپنے ذہنی ردعمل کا اظہار جس جذباتی لہجے میں کیا ہے، اس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انسان کی سوچنے سمجھنے کی صلاحیتیں دہشت اور سہمگی کی فضا میں کس طرح سلب ہوجاتی ہیں یا اس کی فکر کیسے عجیب رخ اختیار کرتی ہے۔اس خط کا ایک اقتباس یوں ہے:

> ملائم اشیا اس دہشت میں مرجاتی ہیں، اور ہماری محبت کو یہ درد (بہرحال) اپنی زندگی کے لہو کی خاطر جھیلنا ہے۔میں دنیا سے اور کم وبیش اس کے تمام مکینوں سے نفرت کرتا ہوں۔میں لیبر کانگریس اور ان صحافیوں سے نفرت کرتا ہوں جو انسانوں کو مرنے کے لیے بھیج دیتے ہیں اور ان باپوں سے بھی جو بیٹوں کے قتل ہونے پر ایک چھپا ہوا فخر محسوس کرتے ہیں، حتیٰ کہ ان امن پسندوں سے بھی (مجھے نفرت ہے) جو اس کی مخالف شہادتیں پانے کے بعد بھی یہ رٹ لگائے ہوئے ہیں کہ انسان فطرتاً نیک خو ہے۔میں اس سیارے سے اور نسل انسانی سے نفرت کرتا ہوں۔مجھے شرم آتی ہے کہ میں ایک ایسی نسل (انسان) سے تعلق رکھتا ہوں۔(25)

رسل کے ان الفاظ سے مترشح نفرت فی الواقع زندگی سے اس کی شدید محبت کا ثبوت ہے۔بظاہر اس کا رد یہ ہزیمت زدگی اور انفعالیت کا ہے لیکن اس درد میں احتجاج کی ایک سرکش لہر بھی چھپی ہوئی ہے۔پہلی جنگ عظیم کے بعد سے موضوعیت کی طرف میلان میں اضافہ ہوا ہے۔مذہب، نفسیات، ذاتی اور روحانی مسائل سے دلچسپی، مریضانہ داخلیت پسندی کا نتیجہ نہیں بلکہ سائنس کی معروضیت، عقلیت کی سردمہری اور سیاست کی عدم اخلاقیت کے

شور میں انسان کے جذباتی اور اعصابی نظام کی اہمیت کا اعلان ہے۔اس کے ہزار انفعال کی منطقی توجیہہ اس کی تمام ترتعقل پسندی کے باوصف ممکن نہیں ہوئی، اور جذبات واعصاب کے دباؤ کی وجہ سے اس کی فکر وعمل کے کئی مظاہر ایک ناگزیر اضطراری کیفیت کا پتہ دیتے ہیں۔ 1914ء کی جنگ نے ذہنی اقدار اور روایات کے ایک مرعوب کن ذخیرے کی قیمت کم کردی۔ زندگی کی بے حرمتی کے احساس نے انسان میں زندہ رہنے کی لگن تیز تر کردی۔ اسی لیے موت کا تصور ایک آسیب بن کر اس کے شعور پر حاوی ہوگیا۔ اس نے جب مظاہر کی دنیا میں زندگی کے راستے مسدود دیکھے تو زندگی کے نئے امکانات کی جستجو اسے اپنے وجود کے پراسرار نہاں خانوں تک لے گئی اور ایک دائم وقائم افسردگی بیرونی دنیا کے خلاف اس کے غم وغصے کا استعارہ بن گئی۔ رسل نے اپنی زندگی کے سب سے قوی الاثر جذبات میں انسانیت پر ترحم کے جذبے کا بھی ذکر کیا تھا۔ یہاں وہ اسی انسانیت سے مایوسی اور نفرت کا اظہار کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اس کے افکار کا تضاد نہیں بلکہ مختلف تجربوں کے دوران ذہن کی بدلتی ہوئی کیفیتوں کا اظہار ہے جس میں محبت ونفرت کا جذبہ فکر کی ایک ہی رو سے منسلک ہوجاتا ہے اور انسان کے ذہنی اور جذباتی وجود کی کلیت کا پتہ دیتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد یہ احساس تیزی کے ساتھ عام ہونے لگا کہ انسان زوال کے ایک مسلسل تجربے سے گزر رہا ہے۔ اس کی عقلیت اخلاق سے عاری ہے اور اس کی قوت خیر سے محرومی کے سبب خود اس کے لیے عذاب بن گئی ہے۔ لارنس کا خیال تھا کہ عقلیت زدہ معاشرے میں مشینوں کی برتری کے احساس نے انسان کو ایک نئے پاگل پن کا شکار بنادیا ہے اور اس دیوانگی کے ہاتھوں اس کی تہذیب بدوضع ہوگئی ہے۔ انسان کی شخصیت سکڑ گئی ہے اور ادھوری حقیقتوں کے غلبے نے اس کا چہرہ بگاڑ دیا ہے۔ اس زوال کی نشاندہی 26-1925ء میں نیویارک سے شائع ہونے والے ایک لٹل میگزین میں یوں کی گئی کہ "ہمارے ذہن افادیت کے شعور سے اس درجہ غلیظ ہوچکے ہیں کہ اب ہم ماضی کے انسانوں کے ان مثالی مقاصد پر قابو پا ہی نہیں سکتے جنھوں نے ہماری تہذیب کے لیے زمین ہموار کی تھی۔ ان کا تصور حیات ہماری بہ نسبت کہیں زیادہ لائق تھا...... فن، اسٹیج اور صلیب کی روایتی تثلیث کے بجائے اب ہم مشین، دولت اور اکثریتی اقتدار کی نثری تثلیث تک آپہنچے ہیں۔" (26)

ایسے وقت میں جب ہر قدر شک کی نظر سے دیکھی جارہی تھی اور ہر امید مایوسی میں بدل چکی تھی اور نئے امکانات کی تلاش پر زور دیا جارہا تھا، مارکسزم نے اس پورے رویے کو جذباتی، مریضانہ اور داخلی کہہ کر عقل میں ایمان تازہ کرنے کی ترغیب دی اور یہ دعویٰ کیا کہ انسان کے تمام مسائل کا حل اس کے پاس ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مارکسزم ہی وہ واحد فلسفہ ہے جس نے اپنے معیاروں کے مطابق تہذیب کے ایک عملی تجربے کی مثال پیش کی اور بیسویں صدی کے کئی نمو پذیر معاشروں کی تعمیر میں معنی خیز رول ادا کیا۔ مارکس نے اشتراکیت کو ایک سیاسی فلسفے اور اقتصادی پروگرام کی شکل دی تھی۔ اس پروگرام کی تکمیل روس میں 1917ء کے انقلاب کے بعد ہوئی۔

پروگرام کا خواب نامہ مارکس نے مرتب کیا تھا، لینن نے اس کی تعبیر ڈھونڈی۔ مارکسزم لینن ازم کے مبادیات میں جس کی ترتیب کا کام کوسی نن کی نگرانی میں کمیونسٹ پارٹی کے قائدین اور اہل قلم کی ایک جماعت نے انجام دیا تھا، لینن کا یہ قول نقل کیا گیا ہے کہ "مارکس کی تعلیم ہمہ گیر ہے کیوں کہ وہ سچی ہے۔"(27) اس سچائی کا بنیادی فلسفہ جدلیاتی اور تاریخی مادیت ہے جو دنیا کو اس شکل میں دیکھنے کا دعویٰ کرتی ہے جیسی کہ وہ ہے۔ لینن کا خیال تھا کہ "کوئی بھی صحت مند آدمی جو پاگل خانے میں نہیں ہے اور جسے عینیت پسند فلسفیوں کی شاگردی کا شرف حاصل نہیں ہوا، بلا ارادہ مادیت پر قائم ہے۔"(28) وہ تمام فلسفے جنھوں نے مادیت کو زندگی کا سنگ نشان تسلیم نہیں کیا اور انسان کے مادی حالات و وقائع سے ہٹ کر اس کی خیالی دنیا میں اس کے وجود کی حقیقت ڈھونڈنی چاہی، مارکسزم کی طرف سے ملامت کا ہدف بنے۔ مارکسزم کے مفسروں کے نزدیک یہ فلسفہ "روحانی رجعت پرستی کے تباہ کن اثرات کے خلاف ایک کارگر حربہ ہے" اور ہمیں بتاتا ہے کہ "موت کے بعد خوشی کی امید عبث ہے۔" یہ فلسفہ جسم اور روح کی ثنویت کے نظریے کو باطل قرار دیتا ہے اور فلسفیانہ عینیت کے اس تصور کی بھی تردید کرتا ہے کہ دنیا ذہن کی تخلیق ہے۔ وجودیت، مارکسی مفکروں کے الفاظ میں "ایک خلاف عقل، زوال پذیر اور نہایت رجعت پرست فلسفہ ہے" اور اس "روحانی خلا" اور "اخلاقی پستی" کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کی نمود "بورژوا انفرادیت" کی مرہون منت ہے۔ منطقی اثباتیت کو مابعد الطبیعیات سے اس کے تصادم کے باوجود، مارکسی مفکر یہی نظریہ کہتے ہیں۔ وجودیت اور منطقی اثباتیت سے قطع نظر، تجربیت، نوحقیقت پسندی، مظہریت اور نتائجیت کو بھی وہ عینیت کے دائرے میں محدود سمجھتے ہیں۔ مابعد الطبیعیات کے قائم رہ جانے کے اسباب وہ یہ بتاتے ہیں کہ سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں سائنسی فکر بھی مابعد الطبیعیاتی تھی۔ پھر سرمایہ دار طبقے کے مفکرین کا رویہ، مادی جدلیات کی طرف، ان کے نزدیک ہمیشہ معاندانہ رہا۔

اس ادعائیت کے اسباب بہت واضح ہیں۔ ایک تو یہ کہ مارکس کے پیرو مارکسزم کو ہمہ گیر فلسفہ کہتے ہیں، چنانچہ کسی بھی انسانی مسئلے کو سلجھانے کے لیے وہ کسی دوسرے فلسفیانہ تصور کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ دوسرے، مارکس کا فلسفیوں پر اعتراض یہ تھا کہ وہ دنیا کی تعبیر پر قانع ہو جاتے ہیں جب کہ اصل سوال اس کو بدلنے کا ہے۔ شاید اسی لیے بعض مفکر مارکسزم کو باقاعدہ فلسفیانہ نظام کی حیثیت دینے پر رضامند بھی نہیں ہوتے کہ مارکسزم ایک سماجی اور اقتصادی لائحہ عمل پیش کرتی ہے اور محض علمی اور فلسفیانہ تفکر کو ناکافی سمجھتی ہے۔ لیکن یہ بھی ایک نوع کی عصبیت ہے کہ ایک سماجی پروگرام کی قیادت کے سبب مارکسزم کی فلسفیانہ حیثیت کو کلیتاً مسترد کر دیا جائے۔ اس کی خامیوں کا احتساب ضروری ہے اور اس کے ساتھ یہ اعتراف بھی کہ مارکسزم کا اثر زندگی کے کم و بیش ہر شعبے پر پڑا۔ مارکس اول اور آخر ایک انقلابی تھا۔ سائنس بھی اس کے نزدیک تاریخی اعتبار سے ایک انقلابی طاقت تھی۔ مارکس کا

نصب العین یہ تھا کہ سرمایہ دار معاشرے اور اس کے ریاستی اداروں کو ختم کر کے ایک جدید پرولتاری طبقے کی "خود مختارانہ" ترقی کے لیے راہ ہموار کی جائے۔ اس مقصد کے تحت مارکس نے ذہنی بغاوت اور نظریاتی جنگ کو بڑھاوا دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بقول اینگلز، مارکس اپنے زمانے میں سرمایہ دار حکومتوں کا سب سے بڑا موضوع بن گیا۔ (29) اینگلز کا خیال ہے کہ جس طرح ڈارون نے عضوی فطرت کے ارتقا کا قانون دریافت کیا، اسی طرح مارکس نے انسانی تاریخ کے ارتقا کے قانون کی طرف توجہ دلائی اور یہ بتایا کہ نوع انسانی کو سیاست، سائنس، فنون اور مذہب کی طرف جانے سے پہلے، لباس، خوراک اور سر چھپانے کی جگہ کے لیے جدوجہد کرنی چاہیے۔ مارکس نے یہ سبق بھی دیا کہ تاریخی تغیرات انسان کے بدلتے ہوئے افکار واقدار کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ انسان کی پوری تاریخ دراصل طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے۔ یہی جدوجہد اس کے خواب وخیال کی سمتوں کا تعین کرتی ہے اور اس کے ہر تفاعل کو (تخلیقی، جذباتی، اعصابی) مادی حقیقتوں سے مربوط کرتی ہے۔

فلسفیانہ تصور کی حیثیت سے مارکسزم کا کمزور ترین پہلو یہی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر فکر ایک مخصوص صورت حالات سے غذا پاتی ہے، لیکن اس صورت حالات کے زمانی ومکانی انسلاکات سے آگے بڑھ کر اس کے اصل جوہر کی احاطہ بندی، اس فکر کو بھی وسیع تر معنویت سے روشناس کراتی ہے اور لمحاتی صداقتوں میں آفاقی صداقت کا سراغ لگاتی ہے۔ مارکسزم معینہ مفادات کے اثبات سے آگے ہماری رہبری نہیں کر سکتی۔ طبقاتی جدوجہد کو ذرائع پیداوار کی ترقی کے عبوری دور ہی کے لیے ناگزیر کہا جاسکتا ہے۔ اس دور سے گزرنے کے بعد جدوجہد کی کامیابی کی صورت میں ایک غیر طبقاتی معاشرہ وجود میں آجائے گا جہاں نظریاتی جنگ ہوگی نہ استحصال کے ہنگامے۔ اس مقام تک پہنچنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان بالآخر ایک ایسے معاشرے کا خواب پورا کر چکا ہے جہاں اس کی اپنی ذات معاشرے میں گم ہو چکی ہے۔ اب وہ ایک سماجی اور اقتصادی وجود کی علامت ہوگا۔

فائرباخ کا قول تھا کہ "انسان وہ ہے جو کچھ کہ وہ کھاتا ہے"۔ مارکسزم اسی قول کی فلسفیانہ تعبیر وتوسیع ہے۔ ہیگل تمام اشیا کی علت العلل "خیال" کو سمجھتا تھا، ایسے خیال کو جو انسان سے آزاد اور مطلق ہے۔ لیکن اسے ہیگل کے دماغ کی ہیجانی اپج سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ ہیگل نے جدلیات کو فکر کے ارتقا سے تعبیر کیا تھا۔ مارکس نے کہا کہ ہیگل کی جدلیات "سر کے بل" کھڑی ہے اور زمین سے اس کا رشتہ غیر فطری ہے۔ یعنی مارکسزم اپنے معینہ سماجی مقاصد کے باعث اپنے دائرۂ فکر کو بہرحال محدود کر لیتی ہے۔ اور اس تضاد سے بھی نظر بچا جاتی ہے کہ جب ہر خیال مادے سے یا مخصوص انسانی صورت حال سے وجود پذیر ہوتا ہے، تو زمین سے کسی بھی خیال کا رشتہ غیر فطری کیوں کر ہو سکتا ہے۔ پھر اگر انسان کی سرشت کا خاکہ اس کی عملی جدوجہد کی روشنی میں ہی مرتب ہوتا ہے تو انفرادیتوں کے اظہار کی بنیادیں کیا ہوتی ہیں؟ کمیونسٹ مینی فیسٹو میں مارکس کی تعلیمات کا خلاصہ 'ذاتی ملکیت کے خاتمے کی

کوشش' بتایا گیا ہے۔ لیکن کیا ملکیت صرف ٹھوس ہوتی ہے؟ ایسے کئی سوال ہیں جو مارکسزم کے بے مثال تاریخی رول کے باوجود مارکسزم کے دائرۂ فکر سے باہر نکلنے کی دعوت بھی دیتے ہیں۔

مارکس نے تاریخ کو انسانیت کی خود روحالت سے تعبیر کیا تھا۔ اس صورت میں ان ذہنی اور جذباتی مسائل کے وجود سے انکار کا سبب کیا ہے، جو عہد جدید کے انتشار نے پیدا کیے ہیں اور بعض روسی دانشوروں کے یہاں بھی جن کا شعور ملتا ہے۔ تفکر کو اگر کسی طے شدہ مفاد یا مقصد سے وابستہ کر دیا جائے تو فکر کی نوعیت کیا ہوگی؟ وکیلانہ یا فلسفیانہ۔ اسی طرح اگر سبب اور نتیجے میں لازم وملزوم کا تعلق ہوتا ہے تو ہر عمل کے ردعمل کی تمام صورتیں یکساں کیوں نہیں ہوتیں؟ مارکس کے الفاظ میں "اگر کسی بھی میدان میں ایسی کوئی ترقی جو اپنی ماقبل کی صورتوں کی نفی کرے ممکن نہیں ہوسکتی" تو پھر مارکسزم ارتقا کے مسلسل عمل کے پیش نظر حتمی اور فیصلہ کن کیوں کر ہوسکتی ہے۔ مارکسی دانشور جدلیات کو داخلیت سے عاری کہتے ہیں، لیکن داخلیت کے خصائص کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی کہتے ہیں کہ جدلیات اپنے طالب علم کو حقائق کے بیرونی پہلوؤں کے علاوہ اندرونی پہلوؤں کے مطالعے کی دعوت بھی دیتی ہے۔ یہ اور ایسے کئی مسائل اور تضادات ہیں جن کا جواب مارکسزم فراہم کرنے سے قاصر ہے۔ فلسفیانہ تصور کی اشاعت اور قیام کا راستہ صرف عقلی مباحث ہوسکتے ہیں۔ اسٹالن نے مارکسزم کے عملی تجربے میں مطلق العنانیت کی راہ بھی اختیار کی اور ہر شعبے کو طاقت کے ذریعہ مسخر کرنا چاہا۔ خروشچیف نے اپنے دور اقتدار کے تحفظ کی خاطر خوں ریزی سے بھی دریغ نہیں کیا۔ اپنے استحکام کے لیے اشتراکیت نے حریت فکر کی مخالفت کی اور ہنگری اور چیکوسلواکیہ میں ذہنی بدامنی کو پسپا کرنے کے لیے فوجی کارروائی کو بھی جائز سمجھا۔ پاسترناک اور سولزے نت سن وطن میں اجنبی بن گئے۔ نیویارک ٹائمز کے ایک نمائندے کو انٹرویو دیتے ہوئے کچھ عرصے پہلے سولزے نت سن نے بتایا کہ اپنی تازہ ترین کتاب، اگست 1914ء میں، اس نے سات سوویت ناشروں کو دکھائی۔ اسے پڑھنا تو دور رہا، اکثر نے اسے ہاتھ میں لینا بھی پسند نہیں کیا۔ (30) اشتراکیت نے انکار کی صلاحیت سلب کرنے کی کوشش کی اور زندگی کو سیاہ وسفید کے متعین خانوں میں تقسیم کرنے پر زور دیا۔ یہ انسان کی پیچیدگی اور اس کے اندرونی تصادمات کی حقیقت سے روگردانی ہے۔ بیشتر مارکسی مفکروں نے جدلیاتی مادیت کے اصول کو طریق کار کے بجائے ایک فیصلہ کن نظام کائنات مان لیا۔ اس کائنات میں ایسے افکار کے لیے کوئی جگہ نہیں جو اشتراکی نصب العین کے حصول میں مزاحم ہوں یا اس کی جدوجہد میں معاون نہ ہوسکیں۔ اینگلز نے ہر علم کو اضافی کہا تھا۔ (31) ایسی صورت میں مارکسزم کی پیشین گوئیوں کا جواز کیا ہوسکتا ہے؟ مارکس اور اینگلز مذہب کو انسان کی بے چارگی کے احساس اور اس کے جہل کا زائیدہ قرار دیتے ہیں لیکن انسانی تعقل کی اس نارسائی کے بھی معترف ہیں کہ انسان اپنی کائنات کے بہت مختصر حصہ کو ہی اب تک سمجھ سکا ہے اور اس کی لاعلمی کے حدود اتنے وسیع ہیں کہ انسان اپنے جہل اور بے چارگی

کے جال سے کبھی بھی نکل نہ سکے گا۔ بالفاظ دیگر، مذہب اس کے ذہن کی تاریکی کا نتیجہ سہی لیکن بہر حال اس کا مقدر ہے۔ مارکسزم مذہب کی ناگزیریت کے باوجود چونکہ اسے اپنے سماجی اور اقتصادی پروگرام کی تکمیل میں مانع دیکھتی ہے، اس لیے انسان کی ایک مجبوری سے مفاہمت کے بجائے اس مجبوری کو محض واہمہ کہہ کر انسانی وجود کی کلیت کو مجروح کرتی ہے۔ وہ واہمے کی حقیقت کو نہیں مانتی۔ مارکس نے کہا کہ جہاں متخالف میلانات کا پلہ برابر ہو فیصلہ طاقت کی بنیاد پر ہوگا۔(32) یہ طرز فکر مارکسزم کو خالص فلسفیانہ تصور کے دائرے سے نکال کر اسے ایک سیاسی نظریے کی شکل دے دیتا ہے اور چونکہ ہر سیاسی نظریہ اپنے اثبات اور جواز کے پہلو اپنی ہی حدود میں تلاش کرتا ہے، اس لیے ہر وہ انسانی مظہر جس کا جواز اسے نہ مل سکے، اس کے نزدیک لائق تادیب ہوتا ہے۔ یہ انتہا پسندی پایان کار استالن ازم کی شکست، خود اشتراکی ممالک کے باہمی تنازعات اور مجموعی طور پر مارکسزم کی طرف سے ایک شدید ذہنی ناآسودگی پر منتج ہوئی۔ رسل اپنے سفر روس کے تجربات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> ایک بار ذالکتہ نامی ایک سائنسی معالج ادھر ادھر کی باتوں کے دوران کہنے لگا کہ کردار پر آب و ہوا کا اثر بہت گہرا پڑتا ہے۔ لیکن فوراً ہی اس نے چونک کر خود کو سمیٹ لیا اور بولا: ''واقعتاً ایسا نہیں ہے۔ کردار پر صرف معاشی حالات اثر انداز ہوتے ہیں۔'' میں نے محسوس کیا کہ ایک پھسلواں اور محدود فلسفے کے مفاد کی خاطر ہر وہ شئے تباہ کی جا رہی ہے جسے میں انسانی زندگی میں قدر کا مستحق سمجھتا ہوں، اور اس عمل میں لکھوکھا انسانوں پر ناقابل بیان کلفت کا بار ڈالا جا رہا ہے۔ روس میں گزرنے والے ہر دن کے ساتھ میری دہشت بڑھتی گئی، حتی کہ میں نے متوازن فیصلے کی تمام قوتیں کھو دیں۔(33)

انسانی جبلت اور انفرادیت پسندی کے سبب سے، اس کے غیر متوقع مظاہر کے خوف نے مارکسزم کے پیروؤں کی خود اعتمادی کو سخت صدمے پہنچائے۔ جبلی اور ذاتی اظہار کے احتساب کا سبب اپنی ہمہ گیری اور مطلقیت میں کمزوری کا یہی ڈرے دیدہ احساس ہے۔ رسل کی خود نوشت کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

> اپنے طور پر میں نے روس میں جو وقت گزارا وہ ایک مسلسل اور روز افزوں خواب جیسا تھا۔ میں نے اپنی مطبوعہ تحریروں میں وہی کچھ کہا ہے جو مجھے سچائی کے عکس کی صورت میں دکھائی دیا۔ لیکن میں نے اس مکمل دہشت کے احساس کو ظاہر نہیں کیا ہے جو وہاں کے دوران قیام میں مجھ پر حاوی تھا۔ بے رحمی، افلاس، بے اعتباری، ایذا رسانی اس فضا میں رچی ہوئی تھی جس میں ہم سانس لیتے تھے۔ ہماری گفتگو کی

بلاشبہ جاسوسی ہوتی تھی۔ آدھی راتوں کو گولیاں چلنے کی آوازیں سنی جاسکتی تھیں اور یہ اندازہ لگایا جاسکتا تھا کہ تصور پرستوں کو قید خانوں میں ہلاک کیا جارہا ہے۔ وہاں مساوات کی ایک منافقانہ نمائش ہوتی تھی۔ ایک موقع پر چار سراسیمہ اشخاص پیٹروگراڈ میں مجھ سے ملنے کے لیے آئے۔ گدڑیاں پہنے ہوئے، دو ہفتے کی بڑھی ہوئی داڑھی، غلیظ ناخن اور الجھے ہوئے بال، وہ روس کے چار ممتاز شاعر تھے۔ ان میں سے ایک کو حکومت سے یہ اجازت ملی تھی کہ شعری آہنگ کے اصولوں پر تقریریں کرکے روزی کمائے۔ اس کی شکایت یہ تھی کہ اسے یہ مضمون مارکسی نقطۂ نظر سے پڑھانے کا حکم دیا گیا تھا اور وہ یہ سمجھنے سے قاصر تھا کہ آہنگ کے مسئلے میں مارکس کہاں داخل ہوسکتا ہے۔(34)

ظاہر ہے کہ انسانی عمل کی نوعیت اور اس کا سلسلہ صرف اجتماعی مقاصد کا پابند نہیں ہوسکتا۔ لیکن مارکسزم کا نصب العین اپنی کامیابی کے لیے ہر انسانی توانائی کو ایک ہی رخ پر موڑتا ہے۔ رسل نے روس میں انسان کی جذباتی زندگی، اس کے احساس تنہائی اور اعصابی اضطراب کی طرف سے عام بے نیازی کی سخت تنقید کی ہے۔ لینن سے ملاقات ہونے پر لینن کے ذہنی حدود، (اس سے لینن کے سماجی کارنامے کی قدر و قیمت کم نہیں ہوتی) اور اس راسخ العقیدگی کے باعث ہر شعبۂ فکر میں اس کی قیادت کی طرف سے بے اطمینانی اور شک کا اظہار بھی رسل نے کیا ہے۔ ان حقائق کے باوجود، روس کے مخصوص سماجی حالات میں اشتراکی حکومت کے قیام کی رسل نے حمایت کی ہے۔ "دستوئفسکی کے کرداروں سے اسی صورت میں نمٹا جاسکتا تھا" (رسل کا خط آٹولن ماریل کے نام 25 جون 1920ء) نظم و نسق کے قیام یا سماجی فلاح کے پیش نظر یہ محتسبانہ رویہ خواہ کتنا ہی کارآمد کیوں نہ ہو، فکر کی آزادی پر ضرب لگا کر کوئی فلسفیانہ تصور اپنی بقا کا ضامن نہیں ہوسکتا۔ آٹولن ماریل کے نام متذکرہ خط میں رسل کا یہ جملہ بھی شامل ہے کہ "روس فنکاروں کا ملک ہے اور معمولی کسان تک فن کے آداب سے واقف ہیں۔ حکومت ان سب کو صنعتی بنانا چاہتی ہے۔" اپنے وجود کے امکانات سے انسان اپنی انفرادیت کی پرورش کرنے کے بعد ہی متعارف ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں کوئی بھی منصوبہ یا تنظیم بہت دور تک اس کی رہنمائی نہیں کرسکتی۔

مارکسزم ایک تصور حیات ہی نہیں نظام حیات بھی ہے جس نے کم و بیش ہر شعبے میں زندگی کے آداب کا ایک نیا خاکہ پیش کیا۔ دولت کی منصفانہ تقسیم اور زندگی کے بعض بنیادی مسئلوں کی اہمیت کا شعور عام کیا لیکن جیسا کہ اوپر عرض کیا جاچکا ہے مارکسزم ہمہ گیری کے دعووں کے باوجود انسانی مزاج کے کثیر الابعاد مطالبات کے ساتھ یکساں طور پر انصاف نہیں کرسکی۔ انسان کے معاشی مسائل کو اس نے اتنی اہمیت دی کہ دوسرے کئی مسئلے اس کی گرفت سے

نکل گئے اور ان کا کوئی موثر حل مارکسزم کے نظام فکر سے حاصل نہیں کیا جا سکا۔ انسان خود کو بھی بدلنا چاہتا ہے اور اپنے ماحول کو بھی اور اس جدوجہد میں جب بھی اس کا سابقہ ناکامی سے پڑتا ہے، اسے اپنی قوت کے حدود کا احساس ہوتا ہے۔ ناکامی کی اس تلخی کو کم کرنے کے لیے وہ عقیدے کی ضرورت بھی محسوس کرتا ہے کہ غیر مادی طاقتوں کے ذریعے اپنی کمزوری کی تلافی کر سکے اور ذمہ داریوں کے بوجھ کو اٹھانے کے قابل ہو سکے۔ یاس پرس کے خیال میں تو انسان عقیدے کے بغیر زندہ رہنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتا۔ مارکسزم کی رجائیت پرستی نے اس کے پیرووں کی نظر میں مارکسزم کو عقیدے کا بدل ثابت کرنے کی کوشش کی اور سائنسی عقلیت کا سہارا لے کر مذہبی عقاید کی بے مایگی کو بے حجاب کیا۔ عقلیت کے حملے واقعتاً اتنے سخت تھے کہ مذہبی عقیدے کو مدافعانہ رویہ اختیار کرنا پڑا اور تعلیم یافتہ افراد کے ایک بڑے حلقے میں لامذہبیت نشانِ امتیاز سمجھی جانے لگی۔ سیکولرازم یا ایک نئی انسانیت پرستی کے تصور نے مذہب کی فرقہ وارانہ تقسیم اور روایتی عقاید پر کاری ضرب لگائی۔ چنانچہ بیسویں صدی میں عالمگیر حلقۂ اثر رکھنے والے مفکروں میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو مذہب کو نئے انسان کے لیے نہ صرف غیر ضروری بلکہ شخصیت کے آزاد نشوونما کے لیے اسے ہلاکت خیز بھی بتاتے ہیں۔ بعض اس بحث سے بے نیاز دکھائی دیتے ہیں، لیکن ان کے نظامِ افکار میں مذہب کے لیے کوئی گوشہ بھی نہیں ملتا۔ ان کی طرف سے عام دلیل یہ دی جاتی ہے کہ سائنس اور عقلیت نے ذہنی توانائی کے ایک ایسے راسخ اور متین شعور کی تربیت کی ہے جس کے سامنے انسان کے مابعد الطبیعیاتی اور اخلاقی واہمے ٹھہر نہیں سکتے۔ وہ اس توقع کا اظہار کرتے ہیں کہ یہ شعور بالآخر اس مقام تک لے جائے گا جہاں روحانی آسودگی کے علاقوں پر ذہنی فاتحوں کی ایک نئی نسل حکمرانی کرے گی۔ لینن نے بھی یہی خواب دیکھا تھا۔ لیکن مارکس مذہب کو افیون کہنے کے بعد بھی اس سلسلے میں زیادہ حقیقت پسند تھا کہ اس نے انسانی معاشرے سے مذہب کے مکمل اخراج کو انسان کی نفسیاتی اور ذہنی مجبوریوں کے تحت ناممکن بھی قرار دیا۔ چنانچہ تعلیم یافتہ طبقے میں ایسے افراد کی کمی نہیں جن کے نزدیک انسانی شعور وعمل کی نارسائی، اس کے روحانی مطالبات اور نفسیاتی ضرورتوں کے پیشِ نظر، مذہب سے وابستگی کا میلان عقل کی برکتوں کے اعتراف کے بعد بھی نامناسب یا بے بنیاد نہیں ہے۔ البتہ اس فرق کو سامنے رکھنا ہوگا کہ اب مذہب کے شعائر سے زیادہ اس کے فلسفیانہ پہلو پر توجہ کی جانے لگی اور ہرچند کہ کسی مصنوعی تقسیم کے ذریعہ مذہب کے ترکیبی عناصر اور اس کے فلسفیانہ تصور کو ایک دوسرے سے قطعی طور پر الگ کرنا دشوار ہے، پھر بھی اس دشواری پر قابو پانے کے لیے مذہب کی نئی تقویم سے مدد لی گئی اور عقاید کی نئی تعبیر وتفسیر کے ذریعہ نئے انسان کے متشککانہ رویے، حتیٰ کہ اس کی لاادریت کا جواب فراہم کرنے کی کوششیں بھی کی گئیں۔ مذہب سے احتساب کے عنصر کو ایک حد تک نکال دیا گیا۔ اور اس کی راسخیت میں تفکر کے گوشے ڈھونڈے گئے۔ اجتماعی کثرتیت کے بجائے انفرادیت پر زور، خارجی زندگی کی آرائش سے زیادہ روحانی

آسودگی کی تلاش، مادی حقائق کی ناگزیریت کے باعث ان کی اہمیت کو کم کرنے پر توجہ دو دنیا میں رہ کر دنیا سے بے نیازی کے آداب، اور وسائل آگہی کی جبریت اور وسعت کے پیش نظر خود فراموشی اور سن میں ڈوب کر سراغ زندگی پانے کی جستجو نے، ایک نئی مذہبیت کے لیے راہ استوار کی۔ سوزن سونٹیگ نے اس ضمن میں ایک معنی خیز پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اب مذاہب کو ایک مذہب میں منتقل کر دیا گیا (یعنی ان کے باہمی امتیازات نظر انداز کر دیے گئے) ٹھیک اسی طرح جیسے مختلف ادوار کی مصوری اور سنگ تراشی کو "فن" کا عمومی نام دے دیا گیا۔ نئے انسان کے لیے مذہب کا نائب گھر فن کے نئے شائق کی دنیا سے مماثل ہے، جو تاریخی، جغرافیائی، قومی یا مذہبی حد بندیوں سے انکار کرتا ہے اور فن کے آفاقی ذخیرے میں جو بھی شئے اس کے دل ونگاہ کا مرکز بنتی ہے، اسے چن لیتا ہے، کیوں کہ اس کی وابستگی اپنی ذات سے ہے اور وہ صرف اپنی نظر کو رہ نما بنانا چاہتا ہے۔(35) اسی لیے بیسویں صدی کی نئی مذہبیت میں مختلف العقائد افراد کے اشتراک کی کئی صورتیں ملتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ایک منظم مذہب کا تصور مقبولیت کا امکان کھو چکا ہے لیکن مذہب کی موت کے جو اندازے لگائے گئے تھے وہ بھی آخر کار غلط ثابت ہوئے۔ 1914ء کے بعد عقیدے کی تجدید نئے انسان کی فکر کے ایک نئے بُعد کا پتہ دیتی ہے۔ اس بُعد میں گذشتہ صدیوں کی مذہبی نشاطیت کا نشان نہیں ملتا، نہ اس کا اشارہ عقبیٰ کی طرف ہے۔ اس کا روشن ترین نقطہ وجود کی مرکزیت کا اثبات ہے جو انسان کو کسی ماورائی مقصد کا وسیلہ بنانے کے بجائے اسے اپنی ذات میں ایک مقصد اور حرف تکمیل کے طور پر دیکھتا ہے۔ اب سن دتو کے مکالے میں خدا ایک بالکل دوسری واحد فرویت کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے رسمی احکامات کو اپنے وجود کی مسابقت یا اولیت کے تصور سے ہم آہنگ کرنا مشکل دکھائی دیتا ہے۔ اس نئی مذہبیت کو روایتی اخلاقی بیداری کے بجائے ایک نئی روحانیت کا ادراک اور اس ادراک کی روشنی میں وجود کی حقیقت کا ایک نیا شعور کہا جا سکتا ہے۔

مارکسزم نے دراصل اس خلا کو پر کرنے کی کوشش کی تھی جو منظم مذاہب کی عدم مقبولیت نے پیدا کیا تھا۔ لیکن اس سے بالآخر اس کلیت کو راہ ملتی ہے جس کے پیش نظر موت کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں رہ جاتی کہ وہ لوگ جو جسمانی طور پر از کار رفتہ ہو چکے ہوتے ہیں، جوان ہوتی ہوئی نسل کے لیے جگہ خالی کر دیتے ہیں یا نوجوان قومی اور نظریاتی مقاصد کے لیے خود کو فنا کر دیتے ہیں۔ یہ زاویۂ نظر موت کو ایک حیاتیاتی یا سماجی تجربے تک محدود کر دیتا ہے اور اس تجربے کی فلسفیانہ اور جذباتی قدر و قیمت کو تقریباً مسترد کر دیتا ہے۔ لیکن انسانی زندگی کا ہر عمل، وہ سوچنا ہو یا جسمانی فعلیت آخری لمحے تک اس معمے میں الجھا رہتا ہے اور موت کے معنی میں زندگی کے معنی کی کھوج لگاتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم میں اجتماعی موت کے مظہر نے، سیاسی اور سماجی نظریوں کی آمریت کے سامنے انفرادیت کی شکست کے تصور کے باعث، اس مسئلے کی اہمیت میں مزید اضافہ کر دیا۔ مذہبی فکر کی مدد سے انسان نے اس تضاد پر

بھی قابو پانے کی کوشش کی جو فرد اور اس کی اجتماعی کائنات کے درمیان قدم بقدم پر رونما ہوتا تھا۔ یونگ کہتا ہے:

> مذہبی شعور اس وقت بیدار ہوتا ہے جب ہم انسانی زندگی کی بساط پر تضادات کا ایک
> جال پھیلا ہوا دیکھتے ہیں۔ (ایسی صورت میں) ہم کفوظیت کا احساس اس وقت تک پیدا
> نہیں کر سکتے جب تک کہ ان تضادات پر محیط کسی حقیقت تک نہ پہنچ سکیں۔(36)

یہ مختلف النوع اور متصادم حقیقتوں میں ایک اندرونی ربط کی جستجو کا عمل بھی ہے۔ بیسویں صدی میں مشرق کی مذہبی فکر سے والہانہ شیفتگی اور اس کی تجدید کا اصل سبب یہی ہے کہ مشرق میں حقیقت یا مظاہر کے تمام درجات ایک ہی بنیادی حقیقت سے منسلک تصور کیے گئے ہیں۔ چنانچہ کثافت کے بغیر لطافت کا جلوہ سامنے نہیں آتا اور عالم کثیف کے پست ترین درجات بھی بالآخر اسی حقیقت اولیٰ سے ہم رشتہ ہو جاتے ہیں جو مجسم خیر اور نور ہے۔ سائنسی عقلیت اس حقیقت کا حجاب بن گئی تھی، اس لیے بیسویں صدی کی مذہبی فکر نے اس عقلیت کو انسان کے حال سے اور حقیقت سے انسان کے رشتے کو اس کے ماضی سے تعبیر کیا اور مستقبل کی طرف سرگرم سفر انسانیت کو اپنے ماضی کی طرف دیکھنے کی دعوت دی۔ مشرق اس ماضی کی علامت تھا۔ ہیسے کا قول ہے کہ اس نے بہت جلد یہ محسوس کر لیا تھا کہ روحانی طور پر صرف حال میں زندہ رہنا بے معنی ہے اور روحانی زندگی کے استحکام کے لیے ماضی سے اپنا تعلق مضبوط کرنا ضروری ہے۔ اسپنگلر نے بھی وحی والہام کی خاطر مشرق ہی کی طرف واپسی کا مشورہ دیا تھا اور یہ چاہا تھا کہ عقل گزیدہ مغرب مشرق کی ہزارہا برس کی پروردہ دانش میں اپنی نجات کا راستہ تلاش کرے۔ مستشرقین اور مغربی ادیبوں کا ایک خاصا بڑا حلقہ انیسویں صدی میں بھی مشرقی علوم کی بازیافت اور مشرق کی فکری نیز تخلیقی اقدار کی تعیین نو کے لیے کوشاں تھا۔ پچھلے باب میں یہ مسئلہ تفصیل کے ساتھ زیر بحث آ چکا ہے۔ مستشرقین کی مساعی نے مشرق کو اپنی عظمت رفتہ کا ایک نیا شعور بخشا۔ بیسویں صدی میں یہ رجحان اور تیزی سے بڑھا اور اس کے ذریعہ مغربی تہذیب کے سطحی احساس تفاخر میں توازن پیدا ہوا۔ یہ دراصل تہذیب انسانی کی گمشدہ کڑیوں کو پھر سے پانے اور ایک عالمگیر تہذیب کا خاکہ مرتب کرنے کی آرزو تھی جس میں انسانی فطرت کے تضاد یا جذبہ و فکر کی کش مکش کو کم کیا جا سکے۔ تہذیب کو ملکی اور قومی اور نسلی حدود سے نکال کر تیزی کے ساتھ سمٹتی ہوئی دنیا میں ایک وسیع تر تناظر دیا جا سکے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مغرب میں مشرق اور علی الخصوص چین، جاپان اور ہندستان کی مذہبی اور فکری روایت کو سمجھنے اور اسے نئے انسان کی افتاد طبع سے، جو بیک وقت مشرق و مغرب کی آماجگاہ یا دوسرے لفظوں میں مادے اور روح کا نقطۂ اجتماع ہے، ہم آہنگ کیا جائے۔ ییٹس نے اپنشدوں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا اور اوتار یا روح کے دوسرے جنم کے تصور سے متاثر تھا۔ ٹیگور کے لیے اس کی پسندیدگی کا سبب یہ تھا کہ ٹیگور کی وساطت سے مشرق کی روح کے بعض گوشے اس پر منور ہوئے تھے۔ اسے گیتانجلی کا مسودہ ملا تو کئی دنوں تک سفر و حضر میں اسے

ساتھ لیے رہا اور خود اس کے الفاظ میں " اس مسودے کو ریستورانوں میں یا آہنی بسوں میں پڑھتے وقت اکثر اس ڈر سے (اس نے) اسے بند کر دیا کہ کوئی اجنبی یہ دیکھ نہ لے کہ وہ ان نظموں سے کس درجہ متاثر ہے۔" آلڈس ہکسلے اور کرسٹوفر ایشر وڈ کے لیے ہندو مذہب میں بڑی کشش تھی۔ ایلیٹ نے گیتا کا گہرا مطالعہ اور اس سے استفادہ کیا تھا۔ آئن سٹائن نے ین اور یانگ کے تصور کا با قاعدہ تجزیہ کیا تھا۔ (37) بریخت چینی شاعری سے آرتھر ویلی کے تراجموں کے ذریعہ متعارف ہوا تھا اور چینیوں کے طرزِ احساس سے اس نے گہرا اثر قبول کیا تھا۔ فنونِ لطیفہ میں چینیوں کی لطیف حسیت، ہندستانی فلسفے کی گہرائی اور متانت نیز جاپانیوں کے آدابِ حیات جن کا آب و رنگ جاپانیوں نے گزشتہ جنگ عظیم کی بربادیوں کے بعد بھی برقرار رکھا، مغرب کے لیے کشش کے ایک نئے سامان کے ساتھ نئے انسان کی ذہنی اور تہذیبی زندگی کی تفہیم اور اس کے معیاروں کی ترتیب کے انوکھے وسائل بھی مہیا کرتے ہیں۔

بیسویں صدی کی فکر کو مشرق کا سب سے ممتاز عطیہ زین بدھ مت اور ہندستانی فلسفہ ہے، جسے مغرب میں نہ صرف یہ کہ قبولیت کی سند ملی، بلکہ جس نے بیسویں صدی کے تخلیقی اور فنی تصورات پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ نئے انسان کے ذہنی اور نفسیاتی کوائف، اس کے اظہار کی ہیئتوں اور افکار میں اشتراک کے کئی نقش دکھائی دیتے ہیں۔ آیونسکو کا خیال تھا کہ زین بدھ مت مغرب کی منطقیت کا موثر جواب ہے۔ زین بدھ مت کا نقطۂ آغاز یہ تصور ہے کہ حقیقت اولیٰ انسان کے حواس تعقل اور گویائی کی سطح سے ارفع تر ہے اور اس کے وجود و عدم کا منطقی طور پر تعین نہیں ہوسکتا۔ زین بدھ مت کی اساس وہ الجھنیں ہیں جو انسان کی خود کار صلاحیتوں اور اس کی انفرادیت کے اظہار کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے میں ناکامی کے باعث پیدا ہوتی ہیں۔ مغرب میں اسے وجودیت کے ایک مشرقی تصور سے تعبیر کیا گیا۔ سوزوکی زین بدھ مت کو لاشعور کے نشیب اور اس کے فراز (شعور) کے تصادم سے رونما ہونے والی کیفیت ذہنی سے مربوط کرتا ہے۔ اوپر کی طرف جانے والی لہریں ہنرمندی کا سلیقہ پیدا کرتی ہیں اور نیچے کی جانب رواں لہریں ایک نئی بصیرت کا سراغ لگاتی ہیں۔ ان دو مختلف السمت لہروں کا بیک وقت خرام بے ارادہ اور طبع زاد تخلیقی اظہار کو متحرک کرتا ہے۔ اس اظہار میں خود کاریت اور وجدان مساوی طور پر فعال ہوتے ہیں۔ (38) زین بدھ مت کا باقاعدہ آغاز چین میں ہوا تھا (چینی لفظ Ch'an بدھ پالی اصطلاح Jnana کا مترادف ہے) جہاں کانچی پرم کے ایک پروہت نے مستقل اقامت اختیار کر لی تھی۔ اس نے دھیان یعنی زین کا سراغ گوتم بدھ کے سکوت اور اشارات میں لگایا تھا اور اس نتیجے تک پہنچا تھا کہ حقیقت اولیٰ کے عرفان کا ذریعہ الفاظ (یعنی منطقی استدلال) نہیں بلکہ باطن کا نور ہے۔ بدھ مت نے گرچہ خدا کے تصور یا دیومالا کے لیے اپنی تعلیمات میں کوئی گنجائش نہیں رکھی، پھر بھی گوتم بدھ کا یہ خیال کہ وجود پذیر ہونے والی ہر شئے اپنے عدم کا پہلو بھی

اپنی ہی ذات میں رکھتی ہے اور یہ کہ عدم فی الواقع ایک ضرورت ہے جس کے مطابق ہستی اپنے سفر کی تکمیل پر اپنی اصل منزل تک پہنچتی ہے ایک مابعد الطبیعیاتی آہنگ بھی رکھتا ہے۔ گوتم بدھ نے انسان کو دکھ سے نجات دلانے کے لیے جو اشٹ مارگ بنائے تھے ان میں آخری "صحیح ارتکاز" ہے یعنی مراقبہ یا دھیان جو زین کا سرچشمہ ہے۔ یہی وسیلہ ہے اصل حقیقت تک پہنچنے، اس کو پہچاننے اور روشنی (گیان) کے حصول کا جو پایان کار دکھوں سے نجات (نروان) کی راہ دکھاتا ہے۔ مہایان بدھ مت کی دو اہم شاخیں "مطلق تصوریت" اور مظہری اشیا میں "خلا کا نظریہ" ہے۔ اس طرح خلا اور مشہود مظاہر ایک ہی حقیقت کے دو روپ بن جاتے ہیں۔ شونیہ وادی مکتب فکر کے بانی کی حیثیت سے ناگارجن نے خلا کی حقیقت کو ایک باقاعدہ اور منظم فلسفہ بنا کر پیش کیا۔ اس کا کہنا تھا کہ اعلیٰ ترین تجربہ انسان کے لیے وہ کیفیت ہے" جو نہ تو خلا ہے اور نہ خلا نہیں ہے (مظہری شئے) نہ دونوں ہے نہ ان میں سے ایک ہے...... یہ وہ حقیقت ہے جس کا کوئی سبب نہیں، جو خیال اور تصور سے ماورا ہے، جو مخلوق نہیں، جسے جنم نہیں دیا گیا، جس کی پیمائش نہیں ہو سکتی۔"(39) اس کا مطلب یہ نہیں کہ اشیا یا انسان حقیقت سے کلیتاً عاری ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی اعتبار سے خلا (شونیہ) سے مراد وہ ناقابل بیان ماورائی حقیقت ہے جسے کسی معینہ صفت میں محصور نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن جو ہر وجود کی تہہ میں مرتعش ہے۔ نفسیاتی سطح پر خلا کا مفہوم یہ ہے کہ انسانی ذہن جو صرف محدود اشیا کی توجیہ و تفہیم پر قادر ہے، اس استعداد سے عاری ہے جو اسے ایک ناقابل قیاس حقیقت تک لے جا سکے۔ اسی کے ساتھ ساتھ، زین کا ایک اخلاقی پہلو بھی ہے: یہ کہ انسان اپنی انا یا بظاہر کائنات کی محبت اور اس محبت سے پیدا ہونے والی خواہشات پر قابو پائے اور ان سب میں چھپے ہوئے "خلا" کو دیکھ کر ان کے جال سے نکلے اور اس طرح حقیقت سے براہ راست تعلق قائم کرنے کا اہل ہو سکے (ہیسّے نے اپنے ناول 'سدھارتھ' کی بنیاد خلا کے اسی تصور پر رکھی تھی) یہی رویہ انسان کو واقعات اور حقائق کے زمانی اور مکانی حدود سے آگے لے جاتا ہے اور زندگی کی تلخیوں کو بھی اس کے لیے گوارا بناتا ہے۔ زین کے تصور کو سمجھنے یا زین کی کیفیت سے متعارف ہونے کے بعد شاعر یا فن کار حسن کو آزاد اور بے کراں دیکھتا ہے۔ (خلا کی شکل میں)۔ اس کا وجود اس خلا میں ضم ہونے کے بعد بجائے خود اس حسن کا حصہ بن جاتا ہے۔ پھر بقول سوزوکی "ہر صبح اس کے لیے ایک خوبصورت صبح بن جاتی ہے اور ہر دن ایک اچھا دن، خواہ وہ طوفانی ہی کیوں نہ ہو۔" سوزوکی نے "زین بدھ مت کا تعارف" میں ایک واقعہ نقل کیا ہے کہ ایک زین گرو جوشو سے کسی نے پوچھا: "زین کی صداقت (تاؤ) کیا ہے۔" جوشو نے جواب دیا: "تمہاری روزمرہ کی زندگی۔ یہی صداقت ہے۔"(40) یعنی صداقت جو حقیقت اولیٰ کی مترادف ہے چونکہ ناقابل تسخیر ہے اس لیے انسان کی روزمرہ زندگی کے عارضی اور ارضی مظاہر بھی ایک آفاقی اور لازوال صداقت کا پرتو ہیں۔ اور انسان اپنے وجود کے حوالے سے اس صداقت کو پہچان کر اپنے حدود میں بھی اپنے بے کرانی کو دیکھ سکتا ہے اور اپنی زوال

پذیری میں بھی ابدیت کا سراپا سکتا ہے۔

مظاہر کی بے ربطی میں بھی ایک ہی حقیقت سے ان سب کے رشتے کی روشنی میں، ایک اندرونی رابطے کا نقش دیکھنا ممکن ہے، بشرطیکہ آنکھیں، ذہن اور حواس مظاہر کے ظاہری انتشار میں الجھ کر نہ رہ جائیں اور ہر مظہر کو محض اس کی محدودیت (خارجی پیکر) کے تناظر میں نہ دیکھیں۔ زین تحریروں یا فن میں اس بے ربطی کے عکس کی بنیاد پر انھیں لایعنی بھی کہا گیا۔ سوزوکی نے "زین کے مطالعے" میں زین تحریروں کی مثالوں سے ان کی ظاہری لایعنیت میں الفاظ کے علامتی تبدل کے ذریعہ معانی تک رسائی کا تقاضہ کیا ہے۔ دو اقتباسات حسب ذیل ہیں: (کوآن مباحث سے)(41)

1- چیلا: زین کیا ہے؟

گرو: میں اپنی بھویں اٹھاتا ہوں۔ میں اپنی آنکھوں کو حرکت دیتا ہوں۔

چیلا: زین کا بھید کیا ہے جو بودھی دھرم کے ذریعہ چین تک لایا گیا؟

گرو: (بانسوں کے جھنڈ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) وہ دیکھو (بانس) کتنے لانبے اور کتنے چھوٹے ہیں!

2- چیلا: بدھ کون ہے؟

گرو نے اپنی زبان نکال کر چیلے کو دکھادی۔

چیلا جھک گیا—

گرو: اسے بند کرو تم جھکے کیوں؟

چیلا: تم کتنے مہربان تھے کہ تم نے اپنی زبان سے مجھے بدھ کا درشن کرایا۔

گرو: میری زبان کی نوک پر ایک زخم ہے۔

یہ اقتباسات صوفیا کے ملفوظات، شکارناموں اور بھکتوں کے معموں کی یاد دلاتے ہیں جو رشد و ہدایت کے لیے اس سے مماثل صیغۂ اظہار اختیار کرتے تھے۔ ان کا مقصد چونکہ واضح تھا اس لیے صیغۂ اظہار پر بے معنی ہونے کا الزام عاید کرنا غلط ہوگا، البتہ معنی کی دریافت کے لیے یہاں جس اصول کی پابندی کرنی ہوگی وہ زبان کے منطقی ربط سے الگ اس کے تخلیقی یا ایمائی اور علامتی استعمال کو سمجھنے کا تقاضا کرتا ہے۔(42) سوزوکی زین کو قابل فہم بنانے کے لیے کانٹ کی مظہریت، ہیگل کی جدلیات، یونانی اور عیسائی سریت، یونگ کی نفسیات، ادویت ویدانت کے تصور اور وجودی فلسفوں سے بھی مدد لی ہے۔ اور زین کو سمجھنے کے لیے اس نکتے کو ملحوظ رکھنا ضروری قرار دیا ہے کہ زین چونکہ روحانی عرفان ہے، عام انسانی رویوں سے بالکل مختلف اور انوکھا، اس لیے الفاظ اس کے تجربوں کی ترسیل نہیں کرسکتے۔ زین تحریروں میں الفاظ کے غیر رسمی استعمال کا اصل سبب بھی سوزوکی تجربے کی اسی بوالعجبی اور

ماورائیت کو بتاتا ہے۔اس سے شعری جمالیات کے ایک بنیادی تصور پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ شعر میں لفظ اور معنی کا رشتہ دو مفرد حقیقتوں کا رشتہ نہیں ہوتا بلکہ ہر لفظ بجائے خود حقیقت کی تصویر ہوتا ہے اور اس اعتبار سے ایک متحرک اور زندہ شئے۔ لفظ وسیلہ نہیں بلکہ بذاتہ مقصد ہے۔ نیز یہ کہ تخلیقی عمل کے دوران، جو حواس اور شعور کے مکمل ارتکاز کے سبب ایک نوع کے سری تجربے سے مماثل ہوتا ہے، خیال اور اس کی ہیئت اظہار کے مابین کوئی فاصلہ نہیں ہوتا اور تجربے کی طرح جس تخلیقی ہیئت کی تشکیل کرتی ہے، اس میں خیال اور پیکر کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ لہجہ، آواز اور لفظ اس تجربے میں مکمل طور پر حل ہو جاتے ہیں اور ہیئت اظہار بھی تخلیقی تجربے کا ناگزیر جزو بن جاتی ہے۔

زین بدھ مت کے علاوہ ہندستانی فلسفے کی عالمگیر اپیل کی بنا پر، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مشرق کی روحانی فکر بیسویں صدی کے اجتماعی اور ذاتی مسائل کے تناظر میں ایک نئی معنویت کی حامل ثابت ہوئی۔ اس فکر کی بازیافت سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ فکر جو انسان کے تہذیبی معیار و قدر کا اظہار ہے زمانی تقسیم کی بنیاد پر نئی اور پرانی نہیں ہوتی۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر عہد کے انسان کی معاشرتی اور ذہنی ضرورتوں، رشتوں اور ذمے داریوں میں، امتیازات کے باوصف، ایسی مشابہتیں بھی ہوتی ہیں جو وقت کے مد و جزر کے ساتھ ڈوبتی اور ابھرتی ہوئی قوموں اور نسلوں کے انسان کو طبیعی حدود سے آزاد، ایک وسیع تر حقیقت کی علامت بناتی ہیں۔ جو تاریخ کی دھوپ چھاؤں کے ساتھ جینے اور مرنے والا ایک مادی پیکر بھی ہوتا ہے اور ایک زندہ و پائندہ تصور بھی۔ جسے ہر عہد کا انسان وجود کے ایک مسلسل تجربے یا سوال کی شکل میں دیکھتا ہے اور محض تاریخی وقائع کے فیصلوں کی بنیاد پر اسے ایک رفتہ و گذشتہ حقیقت نہیں مانتا۔ آلڈس ہکسلے نے گیتا (ترجمہ سوامی پربھاونند اور کرسٹوفر ایشرووڈ) کے مقدمے میں لکھا ہے کہ ''بھاپ کے انجن یعنی نئی صنعتی تہذیب کے ورود نے صرف صنعتی تکنیک کے دائرے میں ہی ایک انقلاب نہیں پیدا کیا بلکہ عام فلسفیانہ فکر کے دھارے بھی بدل دیے۔ مغرب میں یہ سمجھا جانے لگا کہ جس طرح مشین رفتہ رفتہ زیادہ ترقی یافتہ اور بہتر ہوتی جائے گی اسی طرح انسان اور معاشرہ بھی خودکار طریقے سے اخلاقی اور روحانی ترقی حاصل کرتا جائے گا۔''(43) آنند کمارسوامی نے بھی اپنی کتاب ''فن کے مسیحی اور مشرقی فلسفے'' میں فن اور قدیم انسانوں کے توہمات کے روابط پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ ہم اپنے ماحول کی شہادتوں کے باوجود، بود و باش کے مبالغہ آمیز معیاروں اور اس طرح ایک مبالغہ آمیز معیار حیات (کی حقیقت و اصلیت) کو دیکھتے ہوئے بھی، تاریخ کا ایک رجائی تصور رکھتے ہیں اور اس تصور کی اساس مسلسل ترقی کے نظریے کو قرار دیتے ہیں۔ ہم یہ سمجھتے ہیں کہ گزشتہ نسلوں کی ثقافت کے مقابلے میں ہماری ثقافت زیادہ مہذب ہے (کیوں کہ زمانی اعتبار سے تازہ تر ہے) اگرچہ حقیقت اس کے برعکس ہوتی ہے۔''(44) ثقافت کو اگر مطلق اور ناقابل تغیر قدر کے بجائے ایک اضافی قدر کی حیثیت سے دیکھا جائے تو کمارسوامی کے تصور میں اس اضافے کی

ضرورت محسوس ہوگی کہ زمانی تقسیم ان معاملات میں خواہ کتنی ہی گمراہ کن کیوں نہ ہو، کل کی ہر حقیقت آج کے لیے حتمی طور پر قابل قبول نہیں ہو سکتی، تاوقتیکہ اس حقیقت میں خود یہ صلاحیت نہ ہو کہ وہ اپنی زمانی اور مکانی سطح سے جدا ہو کر بھی اپنے رنگ و آہنگ کو برقرار رکھ سکتی ہو۔ اسی لیے نئی مذہبیت نے عقل کی مدد سے منظم مذہب کے تصور اور اس کے متحجر شرعی قیود کو بھی مسترد کیا ہے۔ اس طرز فکر نے مذہب کو "ایک مذہب" کی شکل دی ہے اور اپنے ذاتی یا آبائی عقیدے سے وابستگی کے باوجود بیسویں صدی میں دوسرے عقاید سے دلچسپی بڑھی ہے، یا دوسرے عقاید کی مدد سے انسان کے عالمی اور ابدی مسائل کو سمجھنے سمجھانے کے رجحان میں اضافہ ہوا ہے۔ ہندستانی فلسفے اور ہندو دیومالا کی مقبولیت کا سبب یہ بھی ہے کہ ہندومت اپنے رسوم سے قطع نظر، دوسروں پر کسی مخصوص نظام شریعت کی پابندی عاید نہیں کرتا۔ وہ دعوت فکر دیتا ہے، عبادت کا تقاضا نہیں کرتا۔ نہ اپنی فکر کے مطالعے یا اس فکر کی وساطت سے وجود کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش سے پہلے کسی معینہ نظم زندگی کو قبول کرنے اور اسے برتنے پر مجبور کرتا ہے۔ 1938ء میں دہلی میں لکشمی نراین مندر کی تعمیر کے وقت، اس کے باب داخلہ پر یہ اعلان نامہ بھی لگا دیا گیا تھا کہ "یہ مندر آریہ دھرم کی مختلف شاخوں کو فائدہ پہنچانے کے لیے ہے اور صرف راسخ العقیدہ ہندوؤں کو ہی نہیں بلکہ بودھوں، جینیوں، سکھوں، آریہ سماجیوں، سناتنوں اور انتہائی رجعت پرست ہندوؤں حتیٰ کہ ہریجنوں اور ذات باہر کیے گئے لوگوں کے علاوہ یورپ اور امریکہ سے آنے والوں کو جو نسلاً آریائی ہیں اور آریہ دھرم میں دلچسپی رکھتے ہیں، یہ مندر ان سب کو ایک ہی چھت کے نیچے یکجا کرنا چاہتا ہے۔ (45) یہاں ہندومت کے تناقضات یا عقیدہ و عمل کے تضادات سے بحث نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ ہندومت کے فلسفیانہ نظام کے جس پہلو نے بیسویں صدی کی فکر اور نئی مذہبیت کے تصور پر اثر ڈالا وہ اس کی ارتقا پذیر اور تحرک سے معمور عضویت ہے۔ چارلس ایلیٹ کے الفاظ میں یہ ایک بنایا ہوا نہیں بلکہ اُگا ہوا مذہب ہے (فطرت سے ہم رشتہ اور انسان کے تمام فطری ابعاد پر محیط)۔ یہ ایک عمارت نہیں (جس کی دیواریں اور حدیں یعنی شرعی قوانین متعین ہوں) بلکہ ایک جنگل ہے۔ انسان کے باطن کی طرح پراسرار اور ناقابل تسخیر!

تمام عالمی مذاہب (حتیٰ کہ بدھ مت بھی جس نے شخصی خدا میں عقیدے سے انکار کے ذریعہ آزادانہ تفکر کو نسبتاً ایک زیادہ کھلے ہوئے راستے پر لگایا) انسانی عمل کے گرد اخلاق کا ایک حصار کھینچتے ہیں۔ اشٹ مارگ بدھ مت کا اخلاقی ضابطہ ہے۔ کوئی بھی مذہبی فکر اخلاقیات کے جبر سے آزاد نہیں ہو سکتی کیوں کہ مذہبی احساس ہمیشہ ذہنی اور روحانی ناآسودگی کی فضا میں بیدار ہوتا ہے اور اس ناآسودگی کی بنیادیں چونکہ بعض نامطبوع حقائق ہوتے ہیں، اس لیے اس احساس کی بیداری کے ساتھ ہی اخلاقیات کا ایک خاکہ بھی رونما ہونے لگتا ہے، جو ناپسندیدہ حقیقتوں کے ہجوم میں ایک مثالی اور معیاری دنیا کے تصور کی نشاندہی کرتا ہے۔ تہذیب ذات کے ذریعہ ایک نئی زندگی کے

حصول کی ترغیب دیتا ہے، اور نتیجتاً مذہب ایک ذاتی معاملہ نہیں رہ جاتا اور انسان کو گرد و پیش کی دنیا کے بنانے اور بدلنے پر آمادہ بھی کرتا ہے۔ مارکس نے بھی خیال اور عمل کی اس وحدت پر زور دیا تھا۔ جس طرح مذاہب عمل صالح یا کرم کے صلے میں ایک بہتر زندگی یا ابدی مسرت کا وعدہ کرتے ہیں، مارکسزم بھی اشتراکی معاشرے کا خواب دکھاتی ہے۔ لیکن بیسویں کے تہذیبی ایسے سے قطع نظر، تاریخ نے نئے انسان کو خوابوں کی پامالی اور وجود کی بے چارگی کے جس اذیت ناک تجربے سے دوچار کیا ہے، اس کے سبب سے ہر ضابطے کو وہ شک کی نظر سے دیکھتا ہے اور سماجی اخلاق کے ہر تصور میں اسے اپنی ذات کی نفی اور بیرونی مقاصد کے تسلط کا احساس ہوتا ہے۔ ہندو مت بھی ذات کی تکمیل اور تہذیب پر زور دیتا ہے لیکن نہ تو کسی بنیادی عقیدے کے اقرار کی شرط لگاتا ہے نہ حلال و حرام کی کوئی مطلق حد مقرر کرتا ہے جس سے تجاوز دائرۂ ایمان سے اخراج کا سبب بن جائے۔ خدا یا اوتاروں کے وجود سے انکار کے بعد بھی عقیدے کی سالمیت برقرار رہتی ہے۔ اسی لیے آریہ دھرم مختلف عقاید اور مذاہب کے پیروؤں کو اپنے مسلک سے ہٹے بغیر قریب آنے کی دعوت دیتا ہے۔ اس کشادگی کا سبب مہاتما گاندھی کے نزدیک یہ تھا کہ ہندو مت صداقت کی جستجو کا نام ہے۔ صداقت خدا بھی ہے اور انسان بھی۔ اس تک رسائی کے لیے عبادت کا کوئی مخصوص طریقہ درکار ہے نہ کسی مقررہ حقیقت میں یقین۔ اسے عمل کے ذریعہ بھی پایا جا سکتا ہے اور خیال کی مدد سے بھی۔ یہاں اقرار کی گنجائش بھی ہے اور انکار کی اجازت بھی۔ اپنشدوں میں کسی مربوط نظام افکار کے بجائے اسی لیے مسلسل جستجو اور استفہام کے واضح نقوش دکھائی دیتے ہیں۔ ہندو مت کے مختلف مکاتب فکر کی نوعیت، ان کے باہمی امتیازات بلکہ تضادات سے اس بوقلمونی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہ مکاتب فکر حسب ذیل ہیں: (46)

1- نیایہ: تجرباتی تعقل، ایک ذاتی خدا، محدود روح اور مادی کائنات میں یقین۔

2- ویشے سکا: اول الذکر سے مماثل لیکن انفرادی وجود اور اشیا میں علاحدگی پر زور۔

3- سانکھیہ: پرکرتی (مادہ) اور پرش (محدود ذات) کے تصور پر مبنی دو بنیادی اسباب کی ثنویت۔

4- یوگ: شعور کی ارفع تر منزلوں کے حصول کے لیے روحانی مجاہدہ۔

5- پوروممانسا: دیوپوجا کی رسومیت۔

6- اترممانسا یا ویدانت: شنکر نے اس نظریے کی اساس پر ادویت واد (وحدت الوجود سے مماثل) کا تصور قائم کیا تھا۔ یہ اپنشدوں کے ان حصوں پر ارتکاز کا منطقی نتیجہ ہے جن میں ایک آتمن (حقیقت اولی) کا ذکر ملتا ہے۔

بعض ایسے مباحث جن کا تذکرہ اپنشدوں میں نہیں آیا تھا ان کی تلافی گیتا نے کر دی، مثلاً:

1- ایک ایسے شخص، خدا یا خالق کا تصور جو عقیدت مندانہ عشق کا مرکز ہے (صوفیا اور بھگتی کے مختلف سمپر دایوں میں یہ تصور ایک مشترکہ قدر ہے، مثلاً صوفی شاعرہ رابعہ اور کرشن بھگت میرا کی مماثلتیں)۔

2- بے سلسلے اوتاروں کا تصور۔

3- یہ تصور کہ دنیا میں رہ کر عام زندگی روحانی لاتعلقی کے ساتھ گزاری جاسکتی ہے۔ نیز یہ کہ روح کی طہارت کے لیے رہبانیت یا مادی دنیا سے انقطاع اور جنگلوں میں ریاضت ضروری نہیں۔

گیتا نے حقیقت اولیٰ کے عرفان (معرفت) کے لیے علم، عمل اور عشق کے تین راستے بتائے ہیں۔ انسان اپنی افتادِ طبع یا نفسیاتی ضرورت کے مطابق ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کر سکتا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، انتخاب کی یہ آزادی ہی نئی مذہبیت کا نشانِ امتیاز ہے۔ گیتا کی تعلیمات کے اسی پہلو کی روشنی میں آلڈس ہکسلے نے کہا تھا کہ آپ اپنے پر لادی ہوئی تباہیوں سے نجات کا راستہ گیتا ہی کی مدد سے انسان کو مل سکتا ہے۔ مقصد یہ ہے کہ انسان اپنے وجود کی حقیقت کو پہچانے اور اس سلسلے میں چونکہ نئے انسان کا متشککانہ رویہ اسے رشد و ہدایت کی ہر قوت کے سامنے سربسجود ہونے سے روکتا ہے، اس لیے اسے اپنی راہ خود چننے کی آزادی ہونی چاہیے۔ نئی مذہبیت کی آزادہ روی نے سائنسی عقلیت کے دور میں مذہبی فکر کو ایک نئے اعتماد سے روشناس کرایا ہے۔ یہ مذہبیت عقلیت کے سامنے نہ تو خود کو بے دست و پا محسوس کرتی ہے، نہ اس مدافعتی رویے کی ضرورت جو گزشتہ صدی کی مذہبی فکر میں صاف طور پر دکھائی دیتی تھی۔ مذہب ایک ضابطۂ حیات سے زیادہ طرزِ احساس ہے۔ اور ایسی دنیاؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ارضی مقاصد کے محدود دائرے سے آگے واقع ہیں۔ نئی مذہبیت افلاس کے خاتمے یا ایک بہتر سماجی نظام کے قیام یا امن کی اشاعت کو کافی نہیں سمجھتی۔ (47) یہ مقاصد نیک ہیں لیکن عارضی معنویت اور اہمیت کے حامل، جو ان مقاصد کے حصول کے ساتھ ہی معدوم ہو جائے گی۔ پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئی مذہبیت کا مقصودِ حقیقی کیا ہے؟ مہاتما گاندھی نے اسے صداقت کی جستجو قرار دیا تھا۔ صداقت کیا ہے، اس کا جواب یہ ہے کہ صداقت اپنی ذات کا عرفان اور مظاہر کی آلودگی میں انفرادیت یا احساسِ انا کا تحفظ ہے۔ کیسرر کے لفظوں میں یہ عرفان، یا انفرادی آزادی کا یہ تحفظ فلسفیانہ تجسس کی آخری منزل ہے۔ چنانچہ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ یہی قدر فلسفے کے مختلف مکاتب میں اختلافات کے باوصف مشترک نظر آتی ہے۔ سب کے سب اپنی حقیقت کی آگہی کو ہر جستجو کا نقطۂ انجام بتاتے ہیں۔ (48) رادھا کرشنن اس حقیقت کو انسان کی سچی آزادی کا نام دیتے ہیں۔ اس آزادی کا حصول انسان کو اپنی صلاحیتوں کے بہترین اظہار کا موقع دیتا ہے اور اسے طبعی ضرورتوں کی گرفت سے نکالتا ہے۔ وہ زماں کو کسی میکانکی تقسیم کے تناظر میں نہیں دیکھتا اور خود کو اس کے کسی ایک حصے (ماضی یا حال) سے منسوب نہیں کرتا۔ اگر وہ محض حال یا محض ماضی میں الجھ کر رہ جائے تو اس کی آزادی ادھوری اور ناقص ہوگی۔ مکمل آزادی کا مفہوم یہ ہے کہ انسان ماضی، حال اور مستقبل کے اندرونی ربط کو سمجھے اور اس طرح اپنی ذات کو زماں کی ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی بساط پر حاوی دیکھے۔

سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی کے دور میں مذہب کی باتیں بظاہر دور از کار معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، ترقی کے کسی بھی دور میں انسان وجود کے بنیادی تقاضوں سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ جب مذہب پرستی اس کے لیے ممکن نہ رہ گئی تو اس نے مذہب کو شعائر اور رسوم سے الگ کر کے ایک نئی مذہبیت سے ربط قائم کر لیا۔ جواہر لال نہرو نے ایک خطبے میں سائنس کی ناگزیریت اور روحانی تقاضوں کی اہمیت کے مسئلے پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ سوال اٹھایا تھا کہ" کیا ہم سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی کو ذہن اور روح کی ترقی سے ہم آہنگ کر سکتے ہیں۔" پھر یہ جواب بھی دیا تھا کہ" ہم سائنس کے ساتھ جھوٹے نہیں بن سکتے کیوں کہ یہ آج کی زندگی کا بنیادی واقعہ ہے۔ اسی طرح ہم ان اصولوں سے بے اعتنائی بھی نہیں برت سکتے جن کی حفاظت ہندستان نے اپنی تہذیب کے مختلف ادوار میں کی ہے۔"(49) اس موقع پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہندستان میں ابھی صنعتی تہذیب ان معنوں میں جلوہ گر نہیں ہوئی ہے جس کا مظاہرہ مغرب میں ہوتا ہے۔ ہندستان یا دوسرے مشرقی ممالک میں ابھی وہ ذہنی اور معاشرتی فضا دکھائی نہیں دیتی جو مغرب کے صنعتی کلچر پر محیط ہے اور مغربی فکر کے لیے ایک سوالیہ نشان بن چکی ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ایک تو رسل و رسائل اور آمد و رفت کے وسائل میں سائنس کی ترقی کے باعث حیرت خیز اضافے نے جغرافیائی فاصلوں کے حجابات ختم کر دیے ہیں۔ دوسرے ہر انسانی مسئلہ لازمی طور پر اپنے مکانی اور معاشرتی حدود کا پابند نہیں ہوتا۔ مادی اعتبار سے ترقی یافتہ ممالک کی انسانی صورت حال رفتہ رفتہ ایک عالمگیر حقیقت بنتی جا رہی ہے۔ زمین کے ساتھ ساتھ وقت کی طنابیں بھی کھنچتی جا رہی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ انسان دوسروں کے تجربے میں خواہ ذاتی طور پر شریک نہ ہو سکے، لیکن انھیں تخیلی تجربہ بنا کر ان کے سوز و ساز کا کچھ اندازہ کرنے کی اہلیت بھی رکھتا ہے۔

مثال کے طور پر صنعتی کلچر یا سائنسی ترقی کا نقطۂ عروج معاصر عہد کی امریکی تہذیب ہے۔ پاپ (Pop) اور اوپٹ (Opt) آرٹ، جاز، راک اینڈ رول، گرینوچ گاؤں کے گم کردہ راہ باشندے، بیٹلس اور ہپی، یا غصیلے نوجوانوں کی ایک طوفان بدوش نسل اسی تہذیب کے بطن سے نمودار ہوئی ہے۔ ان کی روحیں جسم کے بارے خستہ و واماندہ ہیں اور جسم آسائشوں کی فراوانی سے پریشان اور گریزاں۔ مشرق ابھی مادی اعتبار سے پسماندہ ہے۔ وہاں صدیوں کے توہمات اور فرسودہ رسوم کی دھند ابھی چھٹ نہیں سکی ہے۔ ابھی دیار مشرق کے مکینوں کو مادی ضرورتوں کے حصول نے اتنی مہلت نہیں دی ہے کہ وہ روح کے آتشکدے کی آنچ محسوس کر سکیں۔ یہ حقائق اگر بعینہٖ تسلیم کر لیے جائیں، جب بھی یہ سوال بار بار سامنے آتا ہے کہ کیا کسی ذہنی یا روحانی مسئلے کا احساس اجتماعی اور مادی مسائل کے ہجوم میں ممکن نہیں ہو سکتا۔ تاریخ میں ایسی صدہا مثالیں مل جائیں گی جو اس سوال کا جواب اثبات میں دیتی ہیں۔ فاقہ کش درویشوں صوفیوں اور جوگیوں نے جسم کی طلب کے باوجود، روح کی پکار پہلے سنی ہے اور

شاہی ایوانوں کی عیش و فراغت سے معمور فضا میں شہزادوں نے انسانی دکھ درد عام انسانوں سے زیادہ محسوس کیا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ عام انسان صوفیوں اور سنتوں اور پیغمبروں کی دنیا سے الگ، چھوٹی بڑی مسرتوں اور تلخیوں کی ایک اپنی دنیا میں سانس لیتا ہے۔ لیکن عام انسان کے ذہنی تجربوں میں بصیرت کی وہ کرن بھی روپوش ہوتی ہے جسے عارف کی نگاہ دیکھ لیتی ہے اور سطحی ضرورتوں اور مسائل کی دھند کے باعث عام انسان ان سے بے خبر گزر جاتا ہے۔ مادی حالات اور پس منظر کی بنیاد پر یہ قیاس کہ روحانی اور ذہنی تجربوں کی مختلف نوعیتیں کسی ایک فرد یا معاشرے کے لیے فطری اور حقیقی اور دوسرے کے لیے غیر فطری یا غیر حقیقی ہوتی ہیں، انسانی وجود کی کلیت سے انکار ہے۔ انڈیا انٹرنیشنل سنٹر کی طرف سے ایک سروے کے نتائج اس حقیقت کی شہادت دیتے ہیں کہ امریکہ کی صنعتی اعتبار سے ترقی یافتہ تہذیب ہو یا ہندستان کی معاشی بدحالی میں اسیر پسماندہ تہذیب، دونوں میں ذہنی اور مذہبی رویوں کی مماثلت کا واضح نشان ملتا ہے۔ یہ نتائج اعداد و شمار کی بنیاد پر دریافت کیے گئے تھے۔ ہندستانی معاشرے کے اہم میلانات یہ ہیں:

1- ہر فرد کو اپنے مذہب پر عمل کی پوری آزادی ہو۔
2- کوئی بھی شخص اپنے مذہبی نظریات کی بنیاد پر سیاسی اور سماجی اعتبار سے کسی منصب کے لیے نااہل نہ سمجھا جائے۔
3- ریاست مذہب سے متصل نہیں ہے۔
4- ادعائیت کے لیے حقیقی مذہب میں کوئی جگہ نہیں ہے۔ مذہب رواداری سکھاتا ہے۔
5- تمام مذاہب بنیادی طور پر یکساں ہیں۔
6- فرقہ وارانہ تصادم کی صورت میں ریاست کو مداخلت کرنی چاہیے۔
7- اخلاقی قوانین کو روحانی زندگی کا اہم حصہ ہونا چاہیے۔

موجودہ امریکی معاشرے کے میلانات حسب ذیل ہیں۔

1- کلیسا اور ریاست الگ الگ ہیں۔
2- عبادت کی آزادی (ہونی چاہیے) ان رسوم کے استثنا کے ساتھ جو قومی حیثیت میں تخفیف کا سبب ہوں۔
3- کلیسا عقیدہ پرستوں کی ایک آزاد تنظیم ہو اور وہی اس کی نگہداشت کے ذمہ دار ہوں۔
4- زندگی کے معنی کی وضاحت کے لیے الوہیت میں اعتقاد کی کسی شکل پر سب نے نہیں، لیکن بہتوں نے زور دیا۔
5- یہ خیال سب میں نہیں تو اکثر میں پایا گیا کہ اخلاقی معیاروں کا مخرج مذہب ہی ہے۔
6- کلیسائی مشن ایک بہتر زندگی کی طرف سماج کے ارتقا اور لوگوں میں باہمی تعاون کو فروغ دینے میں معاون ہوں۔

7- افراد اور معاشرے کی بہتری کے لیے کام کرنا مستحسن ہے۔(50)

ان نکات کے موازنے سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ایک تو یہ کہ مادہ پرست مغرب اور روحانیت کے نقیب مشرق، دونوں مذہبی اقدار کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔دوسرے یہ کہ ریاستی امور میں مذہب کو دخیل نہ ہونے دیا جائے پھر بھی زندگی کے عام نظام میں مذہب کے عمل دخل سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔اور یہ کہ جمہوری نیز سیکولر معاشرے میں مذہب کی اہمیت اور ضرورت کا اعتراف دینی ریاست کے خواب کا مترادف نہیں ہے، نہ ہی عقلیت کی پرستش کے دور میں مذہب کی طرف میلان کسی غیر فطری رویے کا اظہار ہے۔بیسویں صدی میں تجزیاتی فکر کا رواج عام ہوا ہے، پھر بھی یہ میلان مذہبی فکر کو کلیتاً مسترد نہیں کرتا۔ایسا شاید ممکن بھی نہیں کیوں کہ ہر فکر کی طرح مذہبی فکر بھی اپنا منطقی جواز رکھتی ہے۔پھر رسل کا یہ خیال بھی فکر کے ایک اہم پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ فلسفیانہ تربیت گرچہ انسانی ذہن کو تجربے کا ایک وقیع سرمایہ عطا کرتی ہے لیکن فلسفے سے ایک راہ مذہب کی سمت بھی نکلتی ہے، اور اس (راہ) کی جستجو مفید بھی ہو سکتی ہے بشرطیکہ عقل کے کھرے پن کو اس سے نقصان نہ پہنچے۔اسی کے ساتھ ساتھ رسل یہ اعتراف بھی کرتا ہے کہ استدلالی زاویۂ نظر اکثر زندگی کی ان سچائیوں کی طرف سے آنکھیں بند کر لیتا ہے جو اس کی سب سے اہم اور خوبصورت متاع ہیں:

> (گرچہ) یہ صحیح ہے کہ غیر متصوفانہ لوگوں کے ادراک سے باہر ایسی کوئی سچائی نہیں ہے جس کا انکشاف صوفیا کر سکتے ہوں، لیکن سریت اس سچائی کو خلق بھی کرتی ہے جس میں وہ یقین رکھتی ہے، ایک ایسے طریقے سے جس میں وہ بنیادی حقائق مثلاً موت اور وقت کے سامنے انسان کی بے چارگی کا اور احساس کی اس اساسی گہرائی کا ادراک کرتی ہے جو اس وقت تک مخفی رہتی ہے جب تک کہ زندگی کے خداؤں میں سے کوئی ہماری عبادت کا تقاضا نہ کرے۔مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مذہب اور فن، دونوں کائنات کو انسانیت سے ہمکنار کرنے کی کوششیں ہیں جن کا سلسلہ بلاشبہ انسان کو (حقیقی معنوں میں) انسان بنانے سے شروع ہوتا ہے۔اگر سرکش حقائق میں سے چند (حقائق) کسی شعور سے الگ ہونے سے انکار کرتے ہیں تو مذہب یا کوئی فن اس وقت تک اس کے لیے پوری طرح کشش انگیز نہ ہو سکے گا جب تک کہ وہ ان حقائق کا محاسبہ نہ کرے۔اس طرح تمام مذاہب ایک کارنامہ، ایک فتح، ایک یقین بن جاتے ہیں، یہ کہ انسان بے تاب و تواں ہو سکتا ہے مگر اس کے مقاصد ایسے نہیں ہیں۔(51)

رسل عقل کے سود و زیاں دونوں کا معترف تھا۔زندگی کے مختلف تجربوں نے اسے انسانیت کی طرف سے

پرامید بھی کیا اور مایوس بھی۔ عقل اس کی ریاضت تھی جس کے صلے میں اسے توانائی بھی ملی اور اذیت بھی۔ وہ تعقل کو ادراک سے وابستہ کر کے ان صداقتوں کی شناخت پر انسان کو قادر سمجھتا تھا جو بظاہر پراسرار، ماورائی اور سری محسوس ہوتی ہیں، اور فلسفیانہ تفکر کو مذہبی فکر سے متصادم سمجھنے کے بجائے ان میں ایک اندرونی ربط کا قائل بھی تھا۔ اسی لیے مذہب اور فن اس کے نزدیک تہذیب نفس کا وسیلہ تھے۔ وہ عقل کی حرمت کو قائم رکھنا چاہتا تھا کیوں کہ عقل ہی کے ذریعہ وہ ان حجابات کو اٹھاتا تھا جو انسان اور اس کی کائنات کے مابین حائل ہوتے ہیں۔ اس کی فکر کا معنی خیز پہلو یہ ہے کہ وہ عقل کی آمریت کے بجائے عقل پر انسان کی فتح کا خواب دیکھتا تھا اور اس طرح کائنات ارضی کی بنیادی حقیقت یعنی انسانی وجود کے شرف اور اولیت کو برقرار رکھنا چاہتا تھا۔ اس جدوجہد نے اس میں یہ توازن پیدا کیا کہ اس نے انسان کی خارجی آرائش کے ساتھ ساتھ اس کے باطن کو منور کرنے کے سلسلے میں مذہب کی قوتوں کا بھی اعتراف کیا اور یہ کہا کہ مذہب (اور فن) کا سلسلہ انسان کو حقیقی معنوں میں انسان یا مکمل انسان بنانے کی کوششوں سے شروع ہوتا ہے۔ مذہب اشیا اور موجودات کے درمیان انسان کو ایک حریفانہ قوت کے بجائے ایک مانوس اور ان سب سے وابستہ حقیقت کا نمائندہ بناتا ہے۔

انسان سازی کا یہ خواب فکر کے ایک اخلاقیاتی تصور پر مبنی ہے۔ لیکن رسل کی اخلاقیات رسمی اور سماجی اخلاق سے ارفع تر حیثیت رکھتی ہے۔ اسی لیے اس نے مذہب کے محتسبانہ پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ محاسبہ مذہب کی قوت و جلال میں اضافہ ضرور کرتا ہے مگر نتیجتاً مذہب میں اس خشونت اور رعونت کو بھی راہ دیتا ہے جو کٹھ ملاؤں کے لیے زیادہ اپیل رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی مذہبیت کٹھ ملائیت سے دامن بچاتی ہے اور مذہبی کٹرپن نئی مذہبیت کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے۔ نئی مذہبیت مادی آسائشوں کو ہیچ سمجھنے کے باوجود ترک ذات کو شعار بنانے کا مشورہ نہیں دیتی کیوں کہ ذات ہی وہ جنت اور جہنم ہے جس کی سرحدوں میں انسان عمر بھر بھٹکتا پھرتا ہے اور ان سے باہر نکلنے میں ناکام ہوتا ہے۔ یہ انسانی جذبہ و خیال اور عمل کا سرنامہ بھی ہے اور اس کا تتمہ بھی۔ نئی مذہبیت انسان کی جبلت، اس کے شعور اور فعلیت کی حقیقت کو ایک کلی حقیقت کے طور پر دیکھتی ہے۔ انسان کو وہ نہ تو کوئی اخلاقی مظہر سمجھتی ہے، نہ سماجی فارمولا، نہ محض سوچنے والا جانور۔ یہ سب اس کی ذات کے مختلف ابعاد ہیں، اس کی مکمل ذات نہیں۔ یہی سبب ہے کہ اسلامی فلسفہ جو عمل اور خیال یا جذبے اور شعور کو ایک اثباتی، اخلاقی اور تعمیری، نیز ایک ماورائی مقصد کا تابع اور انسان کو مخلوقات میں سب سے اشرف قرار دے کر اسے ذہنی اور عملی فعلیت کے ایک مخصوص معیار سے مشروط سمجھتا ہے، اس کے اساسی مکاتب خیال یعنی علم کلام، حکمت اور تصوف میں مؤخر الذکر کی نئی تعبیر و تفسیر کی رسم ان لوگوں میں بھی عام ہوئی، جو شرعی قوانین اور احتسابات سے مفاہمت کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر مذہبی فکر کی طرح تصوف کی جڑیں بھی مذہب

میں پیوست ہیں۔ لیکن تصوف مذہب نہیں ہے۔ یہ پوری زندگی نہیں، زندگی کی طرف ایک رویہ ہے۔ حقائق کو سمجھنے کا ایک راستہ ہے جو دوسرے راستوں سے متضاد یا بالکل الگ نہیں، نہ اپنی منزل تک رسائی کے لیے دوسرے راستوں کو غلط کہتا ہے۔ اسی لیے تصوف کی روایت میں گرچہ اس کے سرچشمۂ اولیں یعنی اسلام سے انقطاع کی صورت کبھی نہیں پیدا ہوئی، لیکن راسخ العقیدہ حلقوں میں اسے کما حقہٗ اعتبار بھی نہ مل سکا۔ یہ بنیادی عقیدے کی گرفت ہی کا نتیجہ تھا کہ تصوف نے دوسرے سرّی مسالک کے برعکس، رہبانیت کی تلقین سے سروکار نہیں رکھا بلکہ ارضی رشتوں کے درمیان لاتعلقی کے آداب سکھائے تاکہ جسم کے تقاضے روح کی طہارت پر غالب نہ آسکیں۔ تصوف نے مذہب کو ایک تہذیبی قدر کا مقام دیا۔ اسے تہذیب کا قائم مقام نہیں بنایا۔ سرّیت نے اپنے عہد آغاز میں شخصی اور سیاسی جبر کے خلاف انفرادی آزادی کے حصول حفاظت پر زور دیا تھا۔ تصوف بھی اسی سرّیت کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے جو کاروبار زیست کے خارجی مظہر کو اصل حیات نہیں سمجھتی اور اس پردے کے پیچھے وجود کے ساز کی آوازوں کو مرتعش دیکھتی ہے۔ یہ آوازیں جس مرکز کی نشاندہی کرتی ہیں وہ آزاد اور بے کراں ہے۔ عقل جب تک وجدان کے دتیے کو نہ پہنچ جائے اس کی رسائی کی حدیں متعین ہوتی ہیں، اور وہ ان حدود سے ماورا حقیقتوں کا حجاب بن جاتی ہے۔ الوہی قوت بھی ایک ماورائی حقیقت ہے جسے عقلی استدلال کے ذریعہ نہیں سمجھا جاسکتا ہے۔ قرون وسطیٰ میں عقلی ذرائع سے خدا کے وجود کو ثابت کرانے کی تمام کوششیں بالآخر بے نتیجہ ثابت ہوئیں۔ اس سلسلے میں یا تو اخلاقی بنیادوں کا سہارا لیا گیا یا جذبے کی صداقت کا۔ اس لیے تصوف کی منطق بھی یا تو جذباتی ہے یا حسی۔ یہ عمل (کرم) سے زیادہ اس بصیرت پر زور دیتا ہے جو علم (گیان) کی نہیں بلکہ مراقبے (دھیان) کی زائیدہ ہے۔ مختلف مذاہب کے الگ الگ ضوابط عمل سے صرف نظر کرکے، دھیان کی یہ موج ایک وحدت پر مرکوز ہوتی ہے اور یہ وحدت مختلف عقیدہ و مسلک رکھنے والے حتیٰ کہ بے عقیدہ انسانوں کو بھی ایک مشترکہ تجربے کے حدود میں یکجا کرتی ہے۔

اس طرح، جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا جاچکا ہے، نئی مذہبیت عقیدہ پرستی یا مذہب نہیں بلکہ ایک طرز احساس سے عبارت ہے۔ پہلے مذہب انسان اور ایک الوہی طاقت کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرنے کی خدمت انجام دیتا تھا۔ نئی مذہبیت انسان اور اس کے گردوپیش کی دنیا میں ہم آہنگی کی جستجو کرتی ہے کیوں کہ انسان اب الوہی طاقت کی استعانت کے بغیر زندہ رہنے کی حقیقت سے بھی روشناس ہو چکا ہے۔ یہ تلخیوں کے احساس کو کم کرنے، مکروہ حقیقتوں کے حصار سے نکلنے اور زندگی کو گوارا بنانے کی ایک کوشش ہے۔ اس طرز احساس میں خدا ایک قوت ہے، انسان کے اپنے وجود میں پنہاں۔ جب خارجی مظاہر کی خیرہ کن چمک دمک میں انسان قوت کے اس مخزن کی طرف سے آنکھیں بند کرلیتا ہے، تو بدی کے سائے طویل ہونے لگتے ہیں۔ تہذیبی، ذہنی، اخلاقی اور معاشرتی

بحران کا آغاز ہوتا ہے۔ دہشت اور افسردگی کی اس فضا میں انسان کبھی اپنے آپ سے دور بھاگنے کی سعی کرتا ہے اور کبھی اپنے ہی وجود میں اس حقیقت (خدا) کی آواز سنتا ہے جو بیزاری کی لے کو دھیما کرتی ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے دوران کارل بارتھ کو یہ احساس ہوا تھا کہ جدید تہذیب بابل کے مینار سے مماثل ہے اور کوئی دم میں یہ مینار گرا چاہتا ہے۔ 1912ء کے ایک خطبے میں اس نے کہا تھا کہ انسان اب تک اپنی (خارجی وجود کی) آواز سنتا رہا جس کا نتیجہ یہ جنگ ہے۔ اب اسے کلام الٰہی (Word of God) پر کان لگانا چاہیے۔ اس کا خیال تھا کہ کلام ہم تک آواز کے وسیلے سے نہیں پہنچتا (یعنی اس کا مخرج ہماری ذات سے باہر نہیں)۔ یہ سکوت کی آواز ہے، (یعنی باطن کی) اور:

> جنگ اور سرمائے اور موت کی اس پرانی دنیا میں جہاں عقیدہ ہے وہیں ایک نئی روح جنم لیتی ہے جس سے ایک نئی دنیا نمودار ہوتی ہے: خدا (حقیقت) کی دنیا۔ اس نئے سلسلے کے ساتھ ہی احتیاج و اضطراب کی وہ فضا جس میں ہم سانس لیتے ہیں معدوم ہو جاتی ہے۔ (52)

نئی مذہبیت عصر حاضر کی تہذیب کے زخموں کا مرہم ہے۔ یہ منظم مذاہب کی طرح خواب نامے نہیں مرتب کرتی بلکہ تعبیر کی تلخیوں کو کم کرتی ہے اور ناکامیوں سے کام لینے کا ہنر سکھاتی ہے۔ عقلیت کے افسانہ و افسوں کی شکست سے پیدا شدہ احساس لاحاصلی کے بار کو کم کرتی ہے۔ جدید تہذیب کے دور اولین میں لوگ یہ سمجھ بیٹھے تھے کہ سائنس ایک نجات دہندہ ہے جو انسان کو مذہبی توہمات اور معاشرتی بدحالی کی گرفت سے آزاد کر کے اسے فطرت کا مالک و مختار بنا دے گی۔ دنیا اس کے لیے دارالامان ہو گی اور اس کی مملکت کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جائے گا۔ لیکن ہوا یہ کہ مظاہر پر انسان کی گرفت جتنی مضبوط ہوتی گئی، اپنے وجود پر اس کا تسلط اتنا ہی کمزور ہوتا گیا اور مروجہ اقدار و معیار کے سیلاب میں وجود کے مرکزی نقطے سے وہ رفتہ رفتہ دور ہٹتا گیا۔ اس کی ذات حسی مظاہر کے عاقلانہ مطالعے کے لیے وقف ہوتی گئی اور وہ ایک ایسے مادی اور صنعتی معاشرے کی تعمیر میں منہمک ہوتا گیا جہاں ہر حقیقت، ہر صداقت، ہر قدر، اضافی تھی۔ اس کی فکر بظاہر عالمانہ اور باطنی سطح پر عاقلانہ ہوتی گئی۔ انفرادی زندگی سے اس کا رشتہ ٹوٹتا گیا۔ تجرباتی، اثباتی، مظہری، معروضی اور خیال پرستانہ فکر کے نام پر انسان نے فہم و فراست کی تمام تر استعداد افادیت کے حصول کی نذر کر دی۔ وحی و الہام کے نزول کا سلسلہ پہلے ہی ختم ہو چکا تھا۔ فلسفیانہ تفکر کے ذریعہ انسان اپنے وجود کی معنویت کا سراغ پانے کی سعی کر سکتا تھا۔ لیکن مفید خیالات کی پرستش نے اسے اس حد تک معروضی اور تعقل پسند بنا دیا کہ فکر کے وہ دھارے جن میں عقل کی نارسائی کے احساس نے پراسرار حقیقتوں کی دریافت کے لیے تخیل کی ذرا بھی آمیزش کی، اسے غیر سائنسی اور نکمے دکھائی دیے۔ اس عقل پرستی نے جدید تہذیب کو احساس اور جذبے سے عاری ایک ٹھوس اور سنگین حقیقت بنا دیا جس

سے انسان مرعوب تو ہو گیا لیکن کوئی جذباتی رشتہ نہ قائم کر سکا۔ اس تہذیب میں جس معاشرے کی تشکیل ہوئی وہاں اقدار و افکار کی کثرت تو تھی لیکن کسی ایسی بنیادی وحدت کی دریافت مشکل تھی جو افراد کے مابین ظاہری قرب کے علاوہ بھی کسی اندرونی ربط کا پتہ دے سکے۔ اس وقت انسان کو یہ احساس ہوا کہ عقلی فلسفے جذبے سے محروم ہونے کے بعد کھوکھلے بھی ہو جاتے ہیں اور یہ کہ انسان کو جدو کرشنا مورتی کے لفظوں میں اب'' اپنا رہنما بھی بننا ہے اور اپنا پیر بھی'' کیوں کہ ہر جذباتی سہارے کا راستہ خود اس کی عقل نے اس پر بند کر دیا ہے۔ بے چارگی اور لاحاصلی کے اس تجربے کا فطری نتیجہ ایک شدید احساس تنہائی کی صورت میں سامنے آیا۔ ذات کے خلوت کدے میں بیرونی دنیا کی برکات و آفات دونوں کے اثر سے انسان محفوظ تھا اور ہجوم کے شور سے بچ کر اپنی آواز بھی سن سکتا تھا۔ یہ انفرادی لمحہ نئی مذہبیت کا حرف آغاز ہے۔ وہائٹ ہیڈ نے مذہب کو تنہائی کے عمل سے تعبیر کیا تھا۔ نئے انسان کی تنہائی اسے اپنے وجود کا ایک نیا شعور بخشنے میں معاون ہوئی اور اس کے اجتماعی لاشعور نے ان مناظر کی طرف'' واپسی کے خواب بھی دیکھے جہاں تہذیب نے فطرت اور معصومیت کا حسن کھویا نہیں تھا۔ جہاں کھیتوں میں کام کرتے ہوئے، بیج بوتے ہوئے، فصلیں کاٹتے ہوئے انسان، چشمے کے پانی سے بھرا ہوا برتن اٹھاتی ہوئی لڑکی، نوجوان ماں کے سینے سے چمٹا ہوا بچہ، سطح آب پر جال پھینکتے ہوئے ماہی گیر اسے اپنی طرف بلا رہے تھے۔''(53) مراجعت کی یہ لہر نئی مذہبیت کے تہذیبی تصور سے مربوط ہونے کے علاوہ اس حقیقت کی نشاندہی بھی کرتی ہے کہ جدید تہذیب کی گھٹن نے انسان کو حال میں ماضی کی شمولیت اور حال و ماضی دونوں کی بنیاد پر مستقبل کی تعمیر کا جو راستہ دکھایا، وہ مجموعی طور پر تاریخ و تہذیب کے ایک نسبتاً کشادہ، متنوع اور پایدار تصور سے عبارت ہے۔

کارل بارتھ نے پہلی جنگ عظیم کے دوران انسان کی جس ذہنی کیفیت کی طرف اشارہ کیا تھا دوسری جنگ کے تجربے نے اس کی خلش اور بڑھا دی۔ اس کیفیت کے تجزیے میں ایک دوسرا مذہبی مفکر (جیکوئس ماری تین) بھی اس نتیجے تک پہنچا کہ جدید تہذیب کے بحران کا سبب یہی ہے کہ انسان نے اپنی روحانی جڑیں کاٹ دی ہیں۔ تعقل کی مابعد طبیعی کوششوں کو سمجھنے کی اہلیت اب انسان میں باقی نہیں رہی۔ وہ حقائق پر قابض ہو گیا ہے۔ صداقت اس کے ہاتھ سے نکل گئی ہے۔ وہ سائنس کی اضافی اور تغیر پذیر حقیقتوں کا عارف ہے۔ کسی مطلق صداقت تک رسائی کی صلاحیت اب اس میں نہیں رہ گئی ہے۔ اس نے یہ آزادی حاصل کر لی ہے کہ ذخیرہ اندوزی کرے اور سامان آسائش میں اضافہ کرتا جائے لیکن یہ آزادیاں اس کے لیے پابندی بن گئی ہیں، اور اسے یہ فرصت و فراغت میسر نہیں کہ اپنے وجود پر قابو رکھے۔ وہ مسرت کا متلاشی ہے، یہ جانے بغیر کہ اس کی حد و انتہا کیا ہوگی۔ آزادی اور مساوات کا تصور اسے جمہوری نظام تک لے گیا۔ لیکن اس کی قبا میں بھی اسے ایک

دیو استبداد سے دوچار ہونا پڑا، جو مساوات کے نشے میں انسان کو ایک مشینی پرزہ بنانے کے درپے ہے۔ وہ اشتراک کا متمنی ہوا، لیکن یہ اشتراک اقتصادی جدوجہد میں یکساں شرکت سے آگے نہ بڑھ سکا، اور اس جدوجہد نے جس اشتراکی معاشرے کی داغ بیل ڈالی وہاں تعقل کا سر کٹا ہوا ہے، اور ساری فہم و فراست پیٹ بھرنے کے عمل میں مصروف ہے۔ اس نے فرمان خداوندی کی طرف سے کان بند کر لیے لیکن درخشندہ فلزات کے آستانے پر سربسجود ہو گیا۔ فاشزم نے اسے صرف نسلی امتیاز اور دشمنوں کے لیے ایک مشترکہ نفرت کے احساس تک پہنچایا ہے۔ مارٹی تمن کا خیال ہے کہ ان حالات کے تحت جو ذہنی اور معاشرتی فضا پیدا ہوئی اس میں اپنی تلاش کی ہر کوشش انسان کے لیے لاحاصل ہو گی۔ اپنے آپ کو پانے کے لیے وہ آفاق کو درہم برہم کرنے پر تلا ہوا ہے۔ اور بالآخر چند کھوٹے (نقلی چہرے) اس کے ہاتھ آتے ہیں جن میں موت چھپی ہوئی ہے۔(54) اس المناک حقیقت سے چھٹکارا پانے کے لیے مارٹی تمن نے بھی بارتھ کی طرح ایک نئی انسان دوستی کی تبلیغ کی ہے جو قوت کو خیر سے، خواہش کو قناعت سے اور رفتار کو اعتدال سے ہمکنار کر سکے۔ مارٹی تمن اور بارتھ کے نزدیک یہ انسان دوستی مسیحی عقیدے میں یقین سے پیدا کی جا سکتی ہے۔ مشرق و مغرب کی معاصر مذہبی فکر میں ایسے میلانات بھی سامنے آئے جو واضح طور پر اپنے عقیدے کی رہبری میں مسائل کا حل ڈھونڈنے کی بات کرتے ہیں۔ چنانچہ مشرقی اور مغربی ادبیات میں ذاتی عقاید سے وابستگی کی مثالیں بھی وافر ہیں۔ لیکن مجموعی اعتبار سے ذاتی عقیدے کو بھی اپنے مسلک کی تبلیغ و اشاعت کے بجائے آفاقی صداقتوں کے اظہار و انکشاف کے لیے استعمال کیا گیا اور اسے ایسے تخلیقی اور فنی عقیدے کی شکل میں پیش کیا گیا کہ مخصوص عقائد سے وابستگی کے بغیر بھی انھیں ذہنی اور جذباتی سطح پر تسلیم کیا جا سکے۔

اساطیر اور دیومالا سے دلچسپی بھی نئی مذہبیت کی کشادگی اور وسعت کی مظہر ہے۔ یہ عقلیت کے استدلال کے خلاف تخیل کے احتجاج کی علامت بھی ہے۔ حقائق کی تسہیل کے پیش نظر سائنس ہر معمے کو زینہ بہ زینہ تسلسل کے آئینے میں دیکھتی ہے اور ہر پیچیدگی کو اتنا واضح کر دیتی ہے کہ اسرار کا عنصر اس میں سے غائب ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً اس پیچیدگی کی کشش ذہن کے لیے تو باقی رہ جاتی ہے، تخیل کو متوجہ نہیں کر پاتی۔ مارکس کا خیال تھا کہ تمام اساطیر کی حکمرانی فطرت کی طاقتوں پر محض عالم خیال میں اور خیال (تخیل) ہی کے ذریعہ قائم ہوتی ہے اور جب انسان (عقل کی مدد سے) ان طاقتوں کو مغلوب کر لیتا ہے، اساطیر خود بخود غائب ہو جاتی ہیں۔(55) یعنی اساطیر کا سحر صرف تخیل کی بازی گری ہے اور تخیل فطرت کی طاقتوں کے خاتمے کے بعد بھی ایک کیفیت ذہنی ہی کا نام ہے۔ سوسین لینگر نے فلسفے کے نئے آہنگ (Philosophy in a New Key) کی بنیاد ہی اس نظریے پر رکھی ہے کہ اساطیر و علامات گرچہ عمل کا بدل نہیں ہیں، لیکن انسانی ذہن کی ایک بنیادی ضرورت کی

تخئیل کرتی ہیں، چنانچہ ذہنی سرگرمی سے ہمیشہ منسلک بھی رہتی ہیں۔ کیسرر کا خیال تھا کہ انسان ایک علامتیں خلق کرنے والا جانور ہے۔ سوسئین لینگر علامت کو غیر حقیقی نہیں سمجھتی اور انھیں ایسے حقائق کی جستجو کا وسیلہ قرار دیتی ہے جو کہ الفاظ کی گرفت سے ماورا ہیں۔ علامت ان حقائق کے عقلی اور ادراکی وجود کا محاصرہ کرتی ہے۔ علامت اسطور کا مواد تیار کرتی ہے۔ اپنے تخئیلی انسلاکات کے باعث اساطیر کا سلسلہ بھی مذہبی فکر کے عمل سے ایک اندرونی ربط رکھتا ہے۔ یہ انسان کے باطن کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ انسان نے تعلم اور اکتساب، تجزیے اور مطالعے کے سفر میں جن سری پہلوؤں کو واہمہ سمجھ کر نظر انداز کر دیا تھا، انسانی تخئیل نے دوبارہ انھیں ڈھونڈ نکالا۔ بیسویں صدی میں تخئیل کی حقیقت کے اعتراف نے اساطیر کو پھر سے زندہ کیا اور عصری تجربات کے اظہار کے لیے اساطیری علامتوں سے اس لیے کام لیا گیا کہ مانوس صیغہ اظہار کی یک رنگی سے چھٹکارا مل سکے۔ ذہنی اور جذباتی زندگی ایک علامتی عمل ہے اور اسطور سازی ذہن اور جذبے کی فعلیت کا نتیجہ۔ تاریخیت کے نئے تصور نے انسان کو علامتی تبدل کے ذریعہ ان حقیقتوں کا بھی زندہ تجربہ دیا جو بظاہر ماضی کا حصہ بن چکی تھیں۔ یہ اس کی نفسیاتی ضرورت بھی تھی۔ فرائڈ کا قول ہے کہ پری کتھائیں بھی انسان کے خواہشاتی تفکر کی ایک قسم ہیں۔ ذہنی بلوغت ان میں خواہ یقین نہ پیدا کر سکے، تاہم ان کی دلچسپی عام، پائدار اور مستقل ہے۔ (56) یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خواہشاتی تفکر جن غیر مادی پیکروں کی تخلیق کرتا ہے، ان میں یقین کے بغیر دلچسپی کیوں کر برقرار رہ سکتی ہے۔ البتہ اس یقین کی نوعیت استدلالی نہ ہوگی۔ سریت کی طرح تخلیقی اور وجدانی فکر بھی اپنی زائیدہ حقیقتوں میں یقین رکھتی ہے۔ اساطیر پر اسرار صداقتیں ہیں، "تاریخی واقعات" جو انسان کے اجتماعی لاشعور کے ساتھ اس کے شعور تک پہنچے۔ ان میں وہ جلال اور متانت ہوتی ہے، جو آسمانی صحیفوں سے مخصوص ہے۔ انسان کے تہذیبی سفر کی اولین منزلیں، اس کے خواب، اس کے حوصلے، اس کی امیدیں اور اندیشے فطرت سے اس کی لاگ اور لگاؤ، اس کی شادمانیاں اور کامرانیاں، اس کے اسرار و اقدار، اس کے رسوم و افکار اور اس کے وسائل اظہار کا ایک جہان معنی اساطیر میں آباد دکھائی دیتا ہے۔ اساطیر کی دنیا ایک علامتی دنیا ہے، اس لیے زمان و مکان کے قیود سے آزاد اور جاوداں۔ یہاں ہر لمحہ ابدیت سے ہمکنار اور ہر واقعہ ایک لازوال حقیقت سے مربوط نظر آتا ہے۔ انسان کی حیاتیاتی ضرورتوں اور اس کے شب و روز کے مشاغل کی تھکا دینے والی یکسانیت اساطیر میں انوکھے پن کی جستجو کرتی ہے اور اس طرح خود کو تازہ دم رکھتی ہے۔ اساطیر یا اساطیری اظہار میں علامتوں کے پیچھے حقائق و معانی کے جو نقوش چھپے ہوئے ہیں ان کا تجزیہ فلسفے کا اور ان کی جمالیاتی قدر و قیمت کا تعین ادبی تنقید کا کام ہے۔ اساطیر افسانے ہیں لیکن انسان کے وجدانی اور تخلیقی تجربوں پر مبنی۔ ان کے تاریخ ہونے کا جواز یہی ہے، لیکن ان کے اس امتیاز کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ عام تاریخی واقعات کی طرح یہ محض گذشتہ کا حصہ نہیں ہوتیں، اساطیر

تخیل کا نتیجہ بھی ہیں اور اس کی ایک صورت بھی جو کوائف اور حسی تجربوں کو تجسیمی وحدتوں میں ڈھال کر کائنات کے اسرار کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ بشریات کے علما نے اساطیر کی اساس فطری مظہر کو قرار دیا ہے، چنانچہ بعضوں کے نزدیک اساطیر کا مرکز چاند ہے۔ بعض سورج کو اساطیر کا مرکزی نقطہ سمجھتے ہیں۔ فرائڈ کو اساطیر کی ہر علامت میں جنسی جبلت کا اظہار نظر آیا۔ غرضیکہ اساطیر محض ذہنی مفروضے نہیں اور انسان کے احساس خیال اور شعور کا حصہ بھی بن جاتی ہیں اور ان کا مسلسل عمل بھی۔ یہ بے معنی بھی نہیں ہیں البتہ ان کے معنی تک پہنچنے کے لیے شعری منطق سے مدد لینی ہوگی۔ تخلیقی عمل اور اظہار کی طرح اساطیر کو بھی اس وقت تک اچھی طرح سمجھا نہیں جا سکتا جب تک کہ نثری استدلال کی گرفت سے ذہن کو آزاد اور الفاظ وعلامات کے تمام امکانات کی چھان بین نہ کر لی جائے کیوں کہ جس طرح تخلیقی عمل یا تخیل کی ہیئت اور جہت متعین نہیں ہوتی، اسی طرح اساطیر کے معنی بھی محدود اور قطعی نہیں ہوتے۔ سوسین لینگر نے اساطیر اور اساطیری اظہار کے اسی پہلو کے پیش نظر فرائڈ کے نقطۂ نظر سے اختلاف کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "جب تخلیقی تخیل کی یہ عہد آفریں کامیابی (اساطیر) صرف ایک موضوع یا علامت تک محدود نہیں رہ سکتی اور جب ایک بار ہم یہ محسوس کر لیں کہ قدرت کے نظام میں انسان کا مقام کائناتی دیوتاؤں کے درمیان ایک ہیرو کا ہے تو پھر سیکڑوں دیوتا خود بخود معرض وجود میں آجاتے ہیں۔(57) مطلب یہ ہوا کہ اساطیری فکر اور طرز احساس تخلیقی عمل سے مماثلت کے علاوہ انسان کے لیے ایک نوع کی تلافی یا تکمیل آرزو کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ حالات اور تجربوں کے تغیر نے ہیرو کا تصور بھی بدل دیا اور نئے انسان نے اپنی ذات میں اینٹی ہیرو کی صفات ڈھونڈنا شروع کر دیا لیکن وجود کی مرکزیت کے احساس میں اضافہ بھی ہوتا گیا۔ پرانے وقتوں میں انسان نے اسطور سازی سے مذہبی تصور کے ایک نئے دور کا آغاز کیا تھا۔ اب وہ تہذیبی تصور خلق کرتا ہے اور اساطیری کرداروں کی طرح خود کو ان میں جیتا اور مرتا ہوا دیکھتا ہے، مسلسل اور متواتر۔ اور گرد وپیش کی یک رنگی سے تنگ آ کر اس زندگی کے خواب دیکھتا ہے جو غیر حقیقی ہوتے ہوئے بھی اسے اپنی دنیا سے زیادہ حقیقی نظر آتی ہے۔ زوال اور موت کے دھندلکوں کی طرف ہر لمحہ بڑھتی ہوئی حقیقتوں پر بھی اسے بعض اوقات خواب کا گمان ہوتا ہے اور جیتے جاگتے انسان موہوم سایوں کی طرح پراسرار دکھائی دیتے ہیں۔

موہوم پیکروں سے دلچسپی کو انسان کے اسی مابعد الطبیعیاتی طرز احساس کا نتیجہ سمجھنا چاہیے جس کے اسباب تخیل کی سیر فراہم کرتی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی فکر کے ابتدائی نقوش اساطیر ہی میں ملتے ہیں۔ یہ فکر چونکہ وقت اور مقام کے حدود کو قبول نہیں کرتی اس لیے مابعد الطبیعیاتی فکر کے ابتدائی نقوش بھی، خواہ تاریخی اعتبار سے "ابتدائی" کہہ لیے جائیں، مگر تجرباتی سطح پر اس کی معنویت مستقل ہے (بے زماں اور لامکاں)۔ اساطیر کا ایک اور مقصد فلسفیانہ جستجو ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ جستجو کسی مخصوص دور سے وابستہ نہیں ہوتی۔ اس کا تعلق انسان کے ذہنی ارتقا کے تمام

وکمال سلسلے سے ہوتا ہے۔

شاعری اور اسطور کے باہمی ربط نیز ان کے مشترک عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے پرسکاٹ نے کہا تھا کہ "قدیم شاعری ہی وہ انبار ہے جس سے جدید شاعری رفتہ رفتہ نمودار ہوئی ہے۔"(58) اس نکتے پر غور کرنے سے پہلے یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ پرسکاٹ کا مقصد جدید شاعری کے تاریخی ارتقا کے سر آغاز کی جستجو نہیں ہے۔ اس نے جدیدیت کو شعر کے فنی اور فلسفیانہ تناظر میں دیکھا تھا جہاں قدیم اور جدید کا خط امتیاز وقت کی بنیادوں پر نہیں کھینچا جاتا۔ اساطیر کے انبار سے جدید شاعری کی نمود کا مفہوم یہ ہے کہ جدید (نئی) شاعری تجربے، اظہار اور طریق کار کے اعتبار سے اسطور سازی کے عمل سے مطابقت رکھتی ہے۔ اساطیر سے اخذ واستفادے میں نئی شاعری نے اس اصول کو ہمیشہ ملحوظ رکھا ہے جسے ماہرین ارتقا اختصاص یا امتیاز قائم کرنے کی صلاحیت کہتے ہیں۔ یہی طریقہ تھا نئی بصیرت کو وقت کے ایک وسیع تر منظرنامے سے ہم آہنگ کرنے کا۔ مادی بنیادوں پر وقت کی تقسیم اسطور سازی کو ایک منجمد یا بیش پا افتادہ واقعے کی شکل میں دیکھتی ہے۔ چنانچہ کاڈویل نے پرسکاٹ کے بالکل برعکس اسطور کی موت کو جدید شاعری کے وجود کا سنگ نشان قرار دیا ہے۔ کاڈویل نے اس سلسلے میں جو وضاحتیں پیش کی ہیں، جدیدیت کے ایک متوازی میلان کو سمجھنے کے لیے ان پر ایک نظر ڈال لینا بھی مناسب ہوگا۔ مثلاً کاڈویل یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ سائنس کی تخلیق جادو ہی کے بطن سے ہوئی ہے کیوں کہ جادو خارجی حقیقت کو چند مخصوص قوانین کی اطاعت کا حکم دیتا ہے، اور جب حقیقت اسے تسلیم کرنے پر رضامند نہیں ہوتی تو اس کی یہ سرکشی جادوگر کو مرعوب کر دیتی ہے اور بالآخر اسے جادو کے فریب کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ یعنی اسطور ہرچند کہ قدیم انسانوں کی خواب پرستی، معصومیت اور سادہ لوحی کی پیدا کردہ حیرت کا اظہار ہے لیکن جیسے جیسے شعور کی حقیقت اس پر روشن ہوتی گئی اور وہ اپنے خوابوں کی تعبیر پر قادر ہوتا گیا اس کی حیرت میں بھی کمی آتی گئی۔ انسان میں چھپے ہوئے جادوگر کی شکست اس کے تعقل کی فتح تھی۔ لیکن کاڈویل یہ بھی کہتا ہے کہ انسان کے ادراک کی ژولیدگی ایک دائم وقائم حقیقت بھی ہے اور اس کی الجھنوں کا سبب بھی:

> اس نے اپنے آپ کو اپنے ماحول سے متمائز نہیں کیا ہے، (داخلی اثرات خارجی صفات میں الجھ گئے ہیں۔ اس الجھن کو وہ دور کیوں کر کرتا ہے؟ محض دھیان کے ذریعہ نہیں۔)

——— کیوں کہ کاڈویل کے نزدیک دھیان اسی عمل سے مماثل ہے کہ کوئی شخص گھڑے کو چھونا بھی چاہے اور یہ خواہش بھی رکھے کہ ہاتھ میں مٹی نہ لگنے پائے۔ اس سے آگے کی عبارت یوں ہے:

> وہ معاشی زندگی کے ارتقا کے تسلسل میں ماحول سے جدوجہد کرتے ہوئے اور

> عملاً اس (جدوجہد) کی تعبیر کرتے ہوئے، اپنے آپ کو شعوری طور پر ماحول سے الگ کرتا ہے۔ جب انسان بیرونی حقیقت کی نوعیت کو اقتصادی پیداوار کی مسلسل کوششوں کے ذریعہ گرفت میں لے لیتا ہے تو ماحول اور اپنی ذات کا باہمی امتیاز اس کی سمجھ میں آجاتا ہے کیوں کہ اب وہ ان کی وحدت کو بھی سمجھتا ہے۔ وہ یہ جان لیتا ہے کہ انسان ایک مشین کی طرح (سماجی) ضرورت کا تابع بھی ہے اور کائنات کے تسلسل میں (اس سے ہم آہنگ) آزادانہ ارتقا کا تماشہ (تمیز) بھی۔(59)

کاڈویل نے ایک مسئلے پر بحث میں دوسرے ضمنی سوالات بھی گڈمڈ کردیے ہیں۔ اسطور کو وہ چونکہ دھیان یا تخیل پرستی سے منسلک کرتا ہے، اس لیے اس کے خیال میں جیسے جیسے عمل کے ذریعہ انسان پر اس کی قوتوں کا انکشاف ہوتا گیا، تخیل پرستی کے مرض سے اسے نجات بھی ملتی گئی۔ چنانچہ جدید انسان چونکہ مذاہب اور مابعدالطبیعیات کے سحر سے آزاد باعمل انسان ہے، اس لیے جدید شاعری کی روایت بھی اسطور کی موت یا متذکرہ سحر سے اس کی آزادی کے بعد ہی شروع ہوئی۔ دوسرے، انسان کو آزادانہ ارتقا کا تماشہ کہتے ہوئے بھی کاڈویل اسے سماجی ضرورتوں کی اطاعت پر مامور سمجھتا ہے اس لیے محض عمل کے ذریعہ اظہار ذات کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ ہر سماجی ضرورت اجتماعی ضرورت ہوتی ہے اس کے معیار اور اصول بھی اجتماعی ہوتے ہیں۔ اقتصادی پیداوار کا نظم بھی اجتماعی ہے کیوں کہ یہ سماجی ضرورت کی تابع ہوتی ہے۔ اس طرح انسان کے اظہار وعمل کا دائرہ گھوم پھر کر اس کی معاشی سرگرمیوں تک محدود ہو جاتا ہے جو انسان سے صرف ہاتھ پیر چلانے کی متقاضی ہوتی ہیں۔ ایسی صورت میں آزادانہ ارتقا کی بات بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ کاڈویل ہر اس حقیقت کو فریب سمجھتا ہے جس کا تعلق انسان کی جذباتی اور تخیلی زندگی سے ہو اور جو مادی ہیولی نہ رکھتی ہو۔ اس کا خیال ہے کہ عقل ایسے سارے ہیولوں کو مسترد کرنے کا ہنر جانتی ہے۔ اس سے قطع نظر کہ دھیان کو اگر کاڈویل کی طرح صرف تخیل پرستی قرار دے دیا جائے جب بھی اسے عقل ہی کی فعلیت تسلیم کرنا پڑے گا۔ عقل کے تمام دعووں اور امکانات کے باوجود خود کاڈویل اس حقیقت کو رد نہ کرسکا کہ ''داخلی اثرات خارجی صفات میں الجھ گئے ہیں۔'' صرف عمل کے ذریعہ وجود کے اسرار کو سمجھ لینے کی آرزو بھی ایک ایسے خواب کی پرستش ہے جس کی تعبیر کبھی ممکن نہ ہوگی، کیوں کہ انسان ہر تخیل کی تجسیم احساس اور جذبے کی سطح پر کرسکتا ہے، لیکن ہر خواب کو مادی پیکر میں ڈھالنے کی قدرت اسے حاصل نہیں ہوئی ہے۔ چنانچہ اس کی یہ الجھن بھی ازلی اور ابدی ہے۔

اسطور کی بحث میں مذہب یا عقیدے کا مسئلہ بہرصورت درآتا ہے۔ کاڈویل نے بھی اساطیر کے آغاز پر گفتگو کے ساتھ مذہب اور شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ حقیقت پسندی، علی الخصوص اشتراکی حقیقت نگاری کی مقبولیت کے دور میں اساطیر سے دلچسپی یا اسطور سازی کو فرانس کے انحطاطی شعرا کی تقلید کرنے والے ایک مختصر حلقے کی ذہنی بیماری کا مظہر سمجھ کر، حقیقت پسندوں نے ناقابل اعتنا قرار دے دیا تھا۔ لیکن مذہب کی اپیل سائنسی عقلیت کے زمانے میں بھی ایک عالمگیر واقعہ تھی اس لیے اس کی جانب سے صرف نظر کرنا آسان نہیں تھا۔ ہر موجود و مشہود حقیقت کی طرح مذہب کی توجیہہ بھی اشتراکی مفکروں نے پیداواری رشتوں اور مادی اسباب کی روشنی میں کرنے کی سعی کی اور گو کہ مذہب کو جہل سے وابستہ کہا گیا، لیکن اس کے ساتھ یہ نظریہ بھی پیش کیا گیا کہ مذہب بھی شاعری کی طرح اقتصادی عمل اور سماجی سواد سے غذا پاتا ہے۔ کاڈویل کے نزدیک ان میں فرق یہ ہے کہ "شاعری بارآور اور تبدیلیوں کی حامل ہوتی ہے اور ایک عہد کی شاعری دوسرے عہد کو متاثر کرنے سے قاصر رہتی ہے، کیوں کہ ہر نئی نسل (پرانی شاعری کی تحسین کے باوجود) ایسے اشعار کا مطالبہ کرتی ہے جو زیادہ اختصاص اور ندرت کے ساتھ اس کے مسائل اور آرزوؤں کا اظہار کر سکیں۔ اور مذہب وقت کے ساتھ تبدیلیوں کے اس عمل سے نہیں گزرتا۔(60) اس موقع پر فن کی ماہیت اور انسانی شعور کی فعلیت سے متعلق چند سوالات سامنے آتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی کی طرح فن کے بعض معیار بھی ناقابل تنسیخ ہوتے ہیں۔ اس لیے ایک عہد کی شاعری دوسرے عہد کو متاثر کرنے کی صلاحیت سے لازمی طور پر عاری نہیں ہو جاتی۔ دوسرے مذہب کو اگر انسان کے ایک مخصوص طرز احساس یا زندگی اور کائنات کی طرف ایک رویے کے طور پر دیکھا جائے تو یہ حقیقت بھی منکشف ہو جائے گی کہ حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ مختلف ادوار کے ہی نہیں، ایک ہی فرد کے رویے میں بھی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ معاصر عہد کی مذہبیت ازمنۂ وسطیٰ کی عقیدہ پرستی سے الگ اپنی انفرادیت رکھتی ہے۔ کاڈویل کا یہ خیال بھی کہ ہر نسل ایسے اشعار کا مطالبہ کرتی ہے جو اختصاص کے ساتھ اس کے مسائل اور آرزوؤں کا اظہار کر سکیں، ایک حد تک صحیح ہونے کے باوجود غلط راستوں پر لے جا سکتا ہے۔ کسی بھی شئے یا تصور سے ذہنی مطابقت کے بغیر اس کے لیے پسندیدگی بالعموم دشوار ہوتی ہے۔ لیکن شاعری کو اس دائرے سے الگ کرنا ہوگا۔ اعلیٰ شاعری کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ ذہنی عدم مطابقت کے باوجود ہم اسے پسند کرنے پر مجبور ہوں، کیوں کہ کسی بھی فن کی طرح، شاعری میں خیال کی فی نفسہٖ کوئی حیثیت نہیں ہوتی تاوقتیکہ وہ شعری تجربہ نہ بن جائے۔ پھر شاعری بھی ہر فن کی طرح مقصود بالذات ہے۔ اسے مسائل کا وسیلۂ محض سمجھنا فنی اقدار سے بے اعتنائی برتنا ہوگا۔ فن کی طرح مذہب اور اساطیر بھی انسان کے لیے ایک تخلیقی معنویت کی حامل ہیں۔ نارسسؔ، وینسؔ، زیوسؔ، پرومیتھیسؔ، شیوؔ، پاروتیؔ، شیرینؔ، اور کوہکنؔ ماہ و سال کی گرد سے اس لیے محفوظ ہیں کہ یہ زندہ حقیقتوں کی طرح آج بھی متحرک دکھائی

دیتے ہیں۔ ان کے معنی بدل چکے ہیں لیکن طلسم جوں کا توں ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اساطیر کا دامن ان خزانوں سے مالا مال ہے جنھیں تخیل عزیز رکھتا ہے۔ عقل اساطیری کرداروں اور علامتوں کو موجود سمجھے یا لاموجود، فرائڈ کا "خواہشاتی تفکر" اور کانٹ کا "جمالیاتی تفکر" دونوں اپنے معروض کے وجود وعدم کے مسئلے سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ اگر انھیں لاموجود فرض کرلیا جائے جب بھی تفکر کی متذکرہ طرزیں انھیں خلق کرلیں گی، ایک ذاتی عقیدے کے طور پر۔ واقعہ یہ ہے کہ اساطیری تخیل اپنے معروض میں مکمل عقیدے کا عمل ہے۔ یہی عقیدہ اسطور کی بنیاد ہے۔ سایہ دار درخت کو دیکھ کر چھتری کا خیال نہیں آتا تخلیقی فکر اس درخت کو چھتری میں ڈھال بھی دیتی ہے۔ اس طرح تخلیقی فکر حسی کیفیتوں اور مجرد تجربوں کو بھی علامتی تبدل کے ذریعہ مشہود پیکروں میں مقید کرلیتی ہے۔ کیا یہ عمل حقیقتاً اتنا غیر فطری اور پادر ہوا کے مصداق ہے، جتنا کہ بظاہر محسوس ہوتا ہے؟ اس سلسلے میں دو مختلف باتیں کہی جاتی ہیں۔ ایک کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا جاچکا ہے یعنی یہ کہ عقل اور حقیقت پسندی کے روز افزوں میلان کا نتیجہ آخر کار یہ ہوگا کہ انسان اس قسم کے خیالی تجربوں کو واہمہ سمجھ کر رد کردے گا۔ دوسری طرف یہ تک کہا جاتا ہے کہ اسطور سازی اور استدلالی فکر میں دراصل وہ تضاد نہیں جو تصور کیا جاتا ہے۔ جیمس فریزر کا قول ہے کہ اساطیر ایک جادوئی فن ہیں (سحر آفریں)۔ اپنے وسائل میں ان کا تخیل چاہے جتنا مبالغہ آمیز ہو اپنے مقصد میں اساطیری طرز اظہار سائنسی ہے، گرچہ ایک فریب کار اور حیلہ جو سائنس۔ (61) یعنی اسطور سازی کا عمل غیر منطقی (فریب کار) ہے لیکن مقصد سائنسی طریق کار سے یوں مماثل ہے کہ عقل انکشاف کے جس نقطے کی دریافت کے لیے ایک دلیل سے دوسری دلیل کی طرف سلسلہ وار بڑھتی ہے، اساطیری تخیل بیچ کے زینوں کو نظر انداز کرکے ایک ہی جست میں اس نقطے کو پالیتا ہے۔ کانٹ نے فطرت کو اس کے تجربی اور سائنسی مفہوم میں اشیا کے ایسے وجود سے تعبیر کیا تھا جن کی تعیین عام قوانین کرتے ہیں۔ اسطور عام قوانین سے علاقہ نہیں رکھتی، اس لیے اشیا یا مظاہر کے عام تصور سے بھی اسے منسلک نہیں کیا جاسکتا۔ اساطیری طرز احساس عقل کے عام اصولوں سے بے پروا، متصادم قوتوں کے عمل اور توانائی سے معمور نیز ڈرامائی ہوتا ہے۔ عمرانیات کے ماہرین (مثلاً فرانسیسی عمرانیاتی مکتب فکر کا ترجمان درخیم) اساطیر کو معاشرتی رسوم وروایات سے مربوط کرتے ہیں اور اساطیر میں منعکس ہونے والی فطرت کو بھی عام سماجی زندگی کا مظہر کہتے ہیں۔ اس نظریے کی وضاحت یوں کی گئی ہے کہ اسطوری فکر ایک ماقبل منطق فکر ہے، ذہن کی ابتدائی فعلیت کا نتیجہ، جو غیر شعوری ہوتا ہے۔ اسطور کے اسباب وعناصر نہ منطقی ہوتے ہیں نہ تجربی (Emperical)، بلکہ سری ہیں۔

میکس ملر نے اسطور سازی کو زبان کے مرض سے تعبیر کیا تھا، اور چونکہ زبان کو وہ فکر سے بہر صورت مربوط ومشروط قرار دیتا ہے، اس لیے بالآخر وہ اس مرض کو ایک ذہنی مرض کہتا ہے۔ (62) کم وبیش یہی زاویہ نظر منطقی

اثبات پسندوں نے مابعد الطبیعیات کے سلسلے میں اختیار کیا ہے۔ اگر میکس مُلر کی بات مان لی جائے تو جادوئی کلمہ یا منتر بھی زبان اور ذہن کے امراض سمجھے جائیں گے کہ ان کی اساس منطقی فکر اور لسانی استدلال سے محروم ہوتی ہے۔ پھر تخلیقی اظہار کی ہر ہیئت کو بھی اسی ذیل میں رکھنا ہوگا۔ صوفیا کے شکار نامے، سنتوں کے سمے، مذہبی تصور، زین گروؤں کے کوآن، سب اس دائرے میں آجائیں گے اور فنون لطیفہ کے بیشتر حصے کو مسترد کرنا پڑے گا۔ محاورات اور ضرب الامثال کا معتدبہ ذخیرہ بھی مردود و متروک قرار پائے گا اور آگے بڑھ کر دیکھا جائے تو ریاضیات، جس کی عمارت علامات و آیات کی بنیادوں پر قائم ہے، اور خواب جن کا ہر مظہر حسی یا تخئیلی ہوتا ہے، طریق کار کے اعتبار سے ان کی حیثیت کیا ہوگی؟ اگر یہ کہا جائے کہ ریاضیات کی علامتوں کو ایک عمرانی معاہدے کے تحت معینہ اصولوں کی شکل دے دی گئی ہے، تو یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھنا ہوگا کہ اگر فن میں ہر علامت کو معاشرتی رضامندی کا تابع کر دیا جائے تو فن کی انفرادیت اور تخلیقی اظہار کی آزادہ روی اور ہر نئے تخلیقی تجربے کا جواز کیا ہوگا؟ تخلیقی اظہار میں الفاظ لغوی مفاہیم کے پابند نہیں ہوتے، منطقی تسلسل سے لاتعلق ہوتے ہیں اور فکری توازن احساس یا جذبے کے دباؤ کی وجہ سے برقرار نہیں رہتا۔ یہاں رات صبح کی طرح روشن اور سورج آئینۂ ظلمات بھی ہوسکتا ہے۔ یہاں ہر شئے علامت ہوتی ہے اور ہر علامت متعلقہ شئے سے زیادہ حقیقی۔ یہاں الفاظ بھی غیر متوقع ہوتے ہیں اور ان کے اثرات بھی۔ یہاں معنی کی تلاش کا وہ عمل کارفرما ہوتا ہے جسے رچرڈس اور آگڈن سب سے زیادہ چکرا دینے والے اور متنازع فیہ مسئلے سے تعبیر کرتے ہیں۔ (63) یہاں ممکن الادراک اشیا سے پرے بھی مظاہر کا ایک طلسماتی شہر آباد ہوتا ہے۔ یہاں شخصی واردات کی حکمرانی ہوتی ہے اور اس مملکت میں ساکت سنگ ریزہ بھی سمندر کی طرح سیال اور بے کراں ہوسکتا ہے۔ مالی نوسکی نے اپنے فاضلانہ مقالے "قدیم زبانوں میں معنی کا مسئلہ" میں لسانی ہیئتوں کی تعبیر کے دوران میں، زبان کو خیال کے اشارے کی جگہ فعلیت کا اظہار کہا ہے۔ (64) مطلب یہ ہے کہ زبان محض معنی کا سرچشمہ نہیں۔ یہ ایک اعصابی، حسی اور طبیعی عمل کا اشارہ ہے۔ اساطیری علامتوں اور اساطیری طرز احساس کو اسی آئینے میں دیکھنا چاہیے۔

تہذیب کے ابتدائی دور میں انسان کی ذہنی اور سماجی سرگرمیوں کا مقصود اصلی یہ تھا کہ وہ اپنے ماحول کے علاوہ آپ اپنے وجود سے مطابقت کی جستجو بھی کرے۔ جیسے جیسے انسان ذہنی اعتبار سے ترقی کرتا گیا، باطن کی غواصی کے تقاضے بھی شدید تر ہوتے گئے۔ سیاسی انتشار اور تہذیبی بدنظمی کی فضا میں زندگی کبھی اسے ایک چیلنج نظر آتی ہے، کبھی ایک خواب اور کبھی حماقت۔ اس افراط و تفریط نے انسان کو تضادات سے لبریز مظہر بنادیا ہے۔ نطشہ انسان کی کلیدی قوت متحرکہ کو اقتدار کی جستجو کہتا ہے۔ فرائڈ کے نزدیک یہ ناتمام جنسی آرزوؤں کی تکمیل کی طلب ہے۔ مارکس کے خیال میں یہ ایک طبقاتی جدوجہد ہے جس کے اول و آخر رشتے اقتصادی مسائل سے جڑے

ہوئے ہیں۔ لیکن زندگی کے چیلنج یا خواب یا اس کی حماقتیں، ہر انسان کے لیے اصلاً ایک ذاتی مسئلہ یا مقدر ہیں۔ جب تک انسان سماجی رشتوں کو استوار کرنے میں لگا رہا اپنی ذات سے تطابق کے سوال نے اسے زیادہ پریشان نہیں کیا۔ اب کہ ہر بیرونی رشتے سے وہ غیر مطمئن ہو چکا ہے، اس سوال کی بھی تیز ہو گئی ہے۔ میکس شلر کا یہ خیال کہ علم انسانی کے کسی بھی دور میں انسان اپنے لیے اتنا متنازع فیہ نہیں ہوا تھا جیسا کہ اب ہے، موجودہ انسانی صورت حال کا سچا اظہار ہے۔(65) سائنس انسان کے جذباتی اور حسی نظام کی حقیقتوں سے بے خبر ہے، فلسفہ سائنس سے ناخوش اور مذہب ان دونوں کی طرف سے مشکوک۔ اختصاصی علوم جو الگ الگ طریقوں سے انسان کے مطالعے میں مصروف ہیں ان کی روز افزوں کثرتیت نے وجود کے معمے کو حل کرنے کے بجائے اور زیادہ الجھا دیا ہے۔

اس صورت حال کے پیش نظر، ایک باقاعدہ نظام فکر کی حیثیت سے وجودیت کے مرتبے کا جو بھی تعین کیا جائے، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بیسویں صدی کا سب سے زیادہ معنی خیز اور مؤثر فلسفہ وجودیت ہے۔ نئے انسان کے وجود کی حقیقت نیز اس کے تخلیقی اظہار کی فکری جہت کو سمجھنے کے وسائل بھی وجودی مفکروں اور ادیبوں نے فراہم کیے ہیں اور ان پر گہرا اثر بھی ڈالا ہے۔ وجودی مفکر کسی باضابطہ نظام فکر کی تشکیل کے داعی بھی نہیں ہیں۔ ان کی تمام تر دلچسپی کا مرکز وجود کے معنی کی تلاش ہے۔

سارتر کو مختلف اسباب کی بنا پر ادبی حلقوں میں جو قدر نصیب ہوئی اس کے باعث وجودیت اور سارتر بعض لوگوں کے نزدیک مترادف بن گئے۔ نتیجہ وجودیت کے فکری میلانات کے سلسلے میں عام بے خبری اور غلط فہمی ہے۔ سارتر نے وابستگی کے ادب (Engaged Literature) کی وکالت کی تو جدیدیت کے مخالف حلقوں سے یہ آوازیں اٹھنے لگیں کہ جدیدیت کے مفسر وجودیت کی اصل حقیقت کو مسخ کر کے پیش کرتے ہیں اور اسے مصلحتاً ایک موضوعی فلسفہ بنانے پر مصر ہیں۔ فی الواقع اس غلط فہمی کا سبب سارتر کی شہرت کا جبر ہے جو وجودیت کو عام حلقوں میں صرف سارتر کی ذات تک سمیٹ دیتا ہے اور جدیدیت کے مختلف اور متنوع میلانات کو سارتر کی شہرت کے غبار میں چھپا دیتا ہے۔

ایک فلسفیانہ میلان کے طور پر وجودیت کا چرچا بیسویں صدی میں عام ہوا۔ لیکن اس کی جڑیں مذہبی اور فلسفیانہ تفکر کی روایت میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ وجودیت سیاسی بھی ہے اور غیر سیاسی بھی، مذہبی بھی اور غیر مذہبی بھی، فنا پرست بھی اور نشاط پیشہ بھی۔ اس لیے وجودی مفکروں کے خیالات میں نمایاں فرق و فاصلہ بھی ہے۔ البتہ بعض مقبول عام سیاسی، مذہبی، ادبی، اخلاقی اور معاشرتی رویوں سے اختلاف اور ان کے خلاف احتجاج کے معاملے میں وہ ایک مرکز پر یکجا بھی دکھائی دیتے ہیں۔ اس احتجاج کا کلیدی عنصر انسانی وجود پر ان رویوں کے تسلط

سے انکار ہے کیوں کہ ہر وجودی مفکر جوہر پر وجود کی اولیت کو تسلیم کرتا ہے اور انسان کو تجرید کی حیثیت سے قبول کرنے پر تیار نہیں ہوتا۔ وجود پر جوہر کو فوقیت دینے کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ انسان کسی قدر کا استعارہ بن جائے۔ اس طرح جوہر بس ایک قیاس ہو جاتا ہے یا ایک اجتماعی اور آفاقی تصور اور معیار، جب کہ فرد کی حیثیت سے انسان ہر لمحہ اپنے وجود کے عمل اور ردعمل سے بندھا ہوا ہے۔ وجود اس کا انفرادی تجربہ بھی ہے اور جبر تسمہ پا کی طرح اس کی مجبوری بھی۔ غم ونشاط کی ہر ساعت کو وہ اپنے وجود ہی کے حوالے سے دیکھتا اور برتتا ہے۔ وجودی مفکروں کے اشتراک کا ایک اور پہلو انفرادی آزادی کا تحفظ ہے۔ اسی لیے وہ ہر قدر اور معیار کو، جو وقت یا ماحول یا روایت کے حوالے سے ان تک پہنچتی ہے، شک کی نظر سے دیکھتے ہیں کہ مبادا وہ فرد کی آزادی کو غصب نہ کرلے۔ آزادی کے بغیر وجود کی توانائیوں کا بھرپور اظہار ممکن ہے نہ اپنی ذات سے ہم آہنگی کا احساس۔ اس طرح وجودیت کے ڈانڈے نئی مذہبیت سے جا ملتے ہیں اور اسے عقیدہ پرستی کی ادعائیت سے بچا کر حقائق ومعارف کی ایک نئی آگہی بخشتے ہیں۔ یہ آگہی عقل کے بجائے جذبے اور احساس کی سرزمین پر نمو پذیر ہوتی ہے اور وجودیت کو موضوعیت اور رومانیت یا ادراک اور وجدان سے ہم رشتہ کر دیتی ہے۔ کئی وجودی مفکروں کے یہاں مخالف عقلیت اور مخالف معروضیت میلانات اس کے مزاج کی اسی رو کا نتیجہ ہیں۔

اٹھارویں اور انیسویں صدی کی جرمن رومانیت مطلقیت اور عقلیت پرستی کے بطن سے نکلی تھی۔ یہ رومانیت فی الواقع وجود کی انفرادیت (آزادی) کے تحفظ کا منشور تھی جو تعقل کے اجتماعی اور تعمیمی تصور کے خلاف ذاتی تجربے اور جذبے کی قدر وقیمت کا شعور عام کرنا چاہتی تھی۔ نطشے، جس کے تفکر کو شاعری کہہ کر پیشہ ور فلسفیوں نے منظم فکر کے دائرے سے خارج کرنے کی کوشش کی تھی، اور کرکے گار، جس نے سب سے پہلے "وجود" اور "وجودی" کی اصطلاحات وجودیت کی ترقی یافتہ فکر سے مماثل مفہوم میں استعمال کیں، بیسویں صدی کی وجودیت کے پہلے اہم سرچشمے ہیں۔ کرکے گار نے موضوعیت یا داخلیت کو وجود کے باطنی تجربے کے بجائے فی نفسہٖ وجود کا مترادف بتایا اور اس خیال کی بنیاد پر منطق کی تردید کی کہ منطق کا تحرک امکان کے علاقوں میں ہوتا ہے، حقیقی وجود میں نہیں۔ نطشے نے تمام فلسفیانہ نظاموں کو ذاتی اعترافات کی مختلف النوع ہیئتوں سے تعبیر کیا اور کہا کہ "اگر ہماری آنکھیں اس حقیقت کو پہچان سکیں تو ہم بالآخر اسی نتیجہ تک پہنچیں گے کہ ہر فلسفیانہ فکر کا انجام اپنی ذات کا تجربہ ہے۔" اپنی ایک ابتدائی نظم میں (عمر بیس سال) اس نے خدا کو ایک ایسی انجانی طاقت کا نام دیا تھا جو روح کی گہرائیوں میں غوطہ زن کسی حقیقت کی جستجو میں سرگرم ہے اور زندگی کی وسعتوں میں ایک طوفاں خیز آندھی کی طرح رواں دواں ہے۔ بہت بعد کی ایک نظم میں اسی طاقت کو وہ اس سفاک ترین شکاری کا لقب دیتا ہے جو اسے اسی کے ذریعہ جھکاتا ہے، مروڑتا ہے، ایک ابدی اذیت میں مبتلا کرتا ہے اور بالآخر موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔

(زرتشست چہارم65-66)یعنی انسان اپنی ہی ذات میں خیر بھی ہے اور شر بھی! چنانچہ زندگی کی ہر صداقت اس کے ذاتی تجربے کے ذریعہ ہی اس پر منکشف ہوتی ہے۔ حیات و موت دونوں کے بھید اپنے ہی وجود کی سطح پر کھلتے ہیں۔ نطشے کی طرح کرکے گارد نے بھی موت کے ہمہ گیر تجربے میں زندگی کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ وہ انسان کی عام مایوسی اور نامرادی کو موت کے دائم موجود آسیب کی آفریدہ بیماری سے تعبیر کرتا ہے، جس میں ہم تھک کر خود ہی مر جانے کی آرزو کرتے ہیں لیکن ایک معینہ مدت کے لیے زندگی پر مجبور بھی ہوتے ہیں۔ ہم اپنے آپ سے بھاگنا چاہتے ہیں لیکن وجود کی زنجیر ہمیں جانے نہیں دیتی۔ یہی کشاکش ہمیں بتاتی ہے کہ ایک فرد کی حیثیت سے زندہ رہنا کتنا دشوار ہوتا ہے لیکن کس قدر ناگزیر۔(67) کرکے گارد کی وجودی فکر کا مرکزی نظریہ یہ ہے کہ انفرادیت آفاقیت سے ارفع تر ہے۔ انفرادیت خصوصیت ہے، آفاقیت تعیم۔ اس نظریے کی رہبری میں وہ عقیدے (عیسائیت) تک بھی جاتا ہے اور سقراط سے بھی ایک ذاتی ربط قائم کرتا ہے۔ سقراط کا قول تھا "اپنے آپ کو جانو" کرکے گارد کہتا ہے: "صرف داخلیت (خودبینی) میں فیصلے کی صلاحیت ہے۔ معروضیت کی تلاش کا مطلب ہے غلطی میں پڑنا۔" (68)اس سے مراد یہ ہے کہ اپنے آپ کو جاننے کے لیے انسان پر لازم ہے کہ خارجی شرائط سے خود کو مغلوب نہ ہونے دے۔ یعنی داخلی تصور وجود کے ہاتھ آنے والی حقیقت کو عقیدے کے برابر کا درجہ دیتا ہے۔
انسانی صورت حال اپنے ارضی وجود کی محدودیت اور ساتھ ہی ساتھ ابدیت کی جستجو کے سبب سے کرکے گارد کے نزدیک ایک معمہ ہے۔ اس طرفگی کے معمے کو حل کرنے کے لیے ہیگل نے عیسائیت اور عقلیت کے باہمی تطابق کی کوشش کی تھی اور چاہتا تھا کہ اشیا کو تصور بنا کر عقیدے میں کسی نہ کسی طور پر حل کردے۔ کرکے گارد اس مصنوعی جدوجہد کو ناپسند کرتا ہے، اس لیے ہیگل کی تنقید بھی کرتا ہے۔ کرکے گارد کی تنقید کا ہدف ہیگل ہی نہیں، وہ نیک طبع عیسائی بھی ہے، جو مذہب کو ایک موروثی قدر کے طور پر قبول کرتا ہے، اور محض اس لیے عیسائی ہے کہ عیسائیت اس کی نسلی روایت ہے جو رفتہ رفتہ عادت بن چکی ہے۔ کرکے گارد کے نزدیک وہ قدر یا تصور یا عقیدہ اہم نہیں جس سے فرد اپنے آپ کو وابستہ کرتا ہے بلکہ اس وابستگی کی نوعیت اہم ہے۔ اس لیے کرکے گارد کا خدا عیسائیت کے مروجہ اور رسمی عقیدے سے الگ ہوجاتا ہے۔ نطشے نے خدا کو ایک نامانوس اور انجانی حقیقت کہا تھا جو (تعقل کے ہاتھوں) موت کے بعد کلیسا میں دفن ہوگئی۔ یعنی وہ بھی کرکے گارد کی طرح خدا کو کسی بیرونی استناد (تعقل یا موروثی روایت) کی بنیاد پر تسلیم کرنے سے گریزاں ہے۔ اصل اور حقیقی صورت حال موجودہ صورت حال ہے۔ جہاں خدا میں یقین کے امکانات کمزور ہوچکے ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ انسان اپنے وجود کے حوالے سے (خدا کے تصور کی استعانت کے بغیر) اپنے معنی کا پتہ لگائے۔ کرکے گارد اور نطشے دونوں کا اتفاق موجودہ صورت حال کی جبریت پر ہے۔ دونوں زندگی کو استدلال سے ماورا وجودی تجربہ سمجھتے ہیں۔ دونوں معروضی، منظم اور تجریدی فکر کی

ایت کے منکر ہیں۔ دونوں کے یہاں حقیقی دنیا کا تصور اس کی وجودی ہیئت سے متعین ہوتا ہے اور دونوں انسانی جذبہ وخیال کی اس سطحیت کے نکتہ چیں ہیں جو انسان کو ان معیاروں تک رسائی کی ترغیب دیتی ہے جن تک دوسرے پہلے ہی پہنچ چکے ہیں۔ کرکے گار کہتا ہے کہ وجود موجود فرد کا سب سے بڑا تعلق ہے۔ اپنے ہی وجود سے تعلق فرد کی حقیقت کا صورت گر ہوتا ہے اور یہ حقیقت تجریدی زبان میں نہیں بیان کی جا سکتی۔"(69) اس کا سبب یہ ہے کہ مجرد فکر وجودی تجربے کے بغیر وجود کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ یہاں یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ کوئی فرد جو واقعی موجود ہے فکر کے عمل سے لاتعلق ہوتا ہے۔ کرکے گار اس غلط فہمی کا ازالہ یوں کرتا ہے کہ ہر موجود فرد فکر سے کام لیتا ہے لیکن اس کی فکر ہمیشہ ذاتی ہوتی ہے اور وجود سے اس کے دائمی تعلق کا اثبات کرتی ہے۔ نطشے کہتا ہے "سارا فرق اس بات سے پیدا ہوتا ہے کہ سوچنے والا اپنے مسائل سے ذاتی تعلق کے تناظر میں سوچتا ہے اور اس تناظر میں اپنی احتیاج، اپنے مقصد اور اپنے انبساط کو دیکھتا ہے، یا محض غیر شخصی (معروضی) طور پر ان مسائل کا تجزیہ کرتا ہے۔(70) معروضیت کو فکر بے حس بناتی ہے اور عدم حسیت وجود سے علاحدگی کا نتیجہ ہے۔ نطشے اور کرکے گار، دونوں کے نزدیک وہ فلسفی جو صرف اپنے دور کا ترجمان ہو اور معروضی طریقے سے دوسروں کے مسائل پر غور وفکر کے نتائج پیش کرتا ہے ایک واقعے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ متحرک حقیقت کا ترجمان نہیں بنتا۔ فرو گیلم برگ کے ناول دو ادوار (The Two Ages) پر تبصرہ کرتے ہوئے کرکے گار نے اپنی کتاب "دور حاضر" (The Present Age) میں متعلقہ زمانے کے ذہنی تجزیے کے بجائے اپنے جذبے کی وساطت سے گرد وپیش کی جذباتی فضا کا احاطہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے "انقلابی دور عمل کا دور ہوتا ہے، ہمارا دور اشتہار اور دکھاوے کا دور ہے۔ کبھی کچھ ہوتا نہیں، دکھاوے کا شور ہر طرف برپا ہے۔ دور حاضر میں بغاوت کا امکان تمام امکانات میں بعید از قیاس ہے۔ ہمارے زمانے کی تاجرانہ ذہانت سے ایسی قوت کا اظہار مضحک دکھائی دے گا۔ آج کے نوجوانوں میں کسی گہرے اور انوکھے علم کی موجودگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے نزدیک یہ (علم) تمسخر کا موضوع ہوگا۔"(71) کرکے گار نے یہ کتاب گزشتہ صدی (انیسویں) کے نصف اول میں لکھی تھی۔ مغرب میں صنعتی تہذیب اور عقلیت کی خوبیوں اور خرابیوں دونوں کا احساس عام ہو چکا تھا۔ کرکے گار کا امتیاز یہ ہے کہ فلسفیانہ تفکر کی غیر جذباتیت کے بجائے اس نے اس تہذیب کے ذاتی رد عمل کو فکر کی زبان دی اور اس کی بصیرت نے اجتماعی مسائل کے ہجوم میں ذات کے بحران کا عکس دیکھ لیا۔ نطشے اور کرکے گار، دونوں نے وجود کی حقیقت کا محاسبہ معاشرے سے فرد کے ذاتی رشتے کی روشنی میں کیا۔ فرد کی الجھنیں، اس کے جذبات، اس کی نفسیاتی مجبوریوں اور خواہشات کا عالم صد رنگ اسی روشنی میں خود کو عیاں کرتا ہے۔ مجرد فکر یا عقل محض کو اسی لیے کانٹ نے وجود کے عرفان سے معذور کہا تھا۔ اپنے فکری عمل کے بارے میں خود نطشے نے ایک دلچسپ جملہ کہا تھا: "میں نے

اپنی تحریروں میں ہمیشہ اپنے پورے جسم اور زندگی کو سمو دیا ہے۔ میں خالص ذہنی مسائل کے بارے میں کچھ نہیں جانتا" اور یہ کہ "عظیم مسائل کو جھیلنے کے لیے آمادہ رہنا چاہیے۔"(72) یعنی کسی بھی انسانی مسئلے کو صرف سمجھ لینا کافی نہیں۔ اس کے تمام تر ذاتی انسلاکات کے لیے (عملی یا تخیلی سطح پر) ان میں سانس لینا بھی ضروری ہے۔ نطشے اور کرکے گارڈ کی فکر عقل کے مآخذ اور اس کے عمل کی محدودیت کو سمجھنے کے بعد اس انسان کو (جو الوہی سہاروں سے محروم ہے اور اپنے نائب اللہ ہونے کے فریب سے آزاد) محض سمجھنے سمجھانے پر زور نہیں دیتی، بلکہ اسے اس کی حقیقی فطرت میں منتقل کرنے کی جستجو کرتی ہے۔ یہ وجودیت کی باضابطہ فکری روایت کا پہلا موثر نقش ہے یا بیسویں صدی کی وجودیت کا پیش لفظ۔ ان دونوں میں کرکے گارڈ کی فکر کے اثرات نسبتاً دوررس ثابت ہوئے کیوں کہ سارتر اور ہائیڈیگر نے کرکے گارڈ کی تحریروں سے گہرے اثرات قبول کیے تھے۔ اس لیے بالواسطہ طور پر کرکے گارڈ بیسویں صدی کے وجودی فلسفے کا مصدر بن جاتا ہے۔ کرکے گارڈ نے داخلیت کی حقیقت پر اصرار کرنے کے بجائے یہ بتایا کہ اصل حقیقت داخلیت ہی ہے۔ یہی وجود ہے اور ہر تجربہ اسی منظرنامے کا حصہ ہے۔ حتیٰ کہ خدا بھی صرف اپنے وجود کی تصدیق کا نام ہے یا اپنے ہی احساس کا نشان ارتکاز، اس لیے خدا کے وجود سے متعلق سوال کرنا ایسا ہی ہے گویا یہ سوال کیا جائے کہ کیا محبت کا وجود ہوتا ہے؟ کرکے گارڈ نے ہی یہ بھی بتایا کہ مجرد فکر وجودی (یعنی محسوس یا برتی ہوئی) فکر سے کیوں کر مختلف ہوتی ہے اور وجود کی حقیقت کو سمجھنے سے قاصر کیوں رہ جاتی ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کرکے گارڈ نے یوں کی ہے کہ اگر ہم موت کے سوال پر معروضی اور فلسفیانہ سطح پر غور کریں تو موت انسان کے ایک عام اور ناگزیر تجربے اور اس طرح ایک تصور کی شکل میں ہمیں دکھائی دے گی۔ لیکن وجودی فکر کی گرفت میں آتے ہی موت ایک شخصی واقعہ بن جائے گی، ایک احساس جو سوچنے والے کے رگ و پے میں سرایت کر جائے اور اس طرح سوچنے والے کے لیے خود اس کی موت کا تجربہ بن جائے۔ وجودی فکر انسان کے ذہن کے ساتھ ساتھ پورے وجود کا محاصرہ کر لیتی ہے۔ اس کے خیالات، تعامل، احساسات، تخیلات، سبھی ایک نئے تجربے سے دوچار ہو جاتے ہیں اور یہی تجربہ صداقت بن جاتا ہے: ایسی صداقت جس میں انسان زندگی گزارتا ہے۔ (73) یہی "پورے آدمی" کا اشاریہ ہے جو اپنے وجود کے صرف ایک حصے یعنی عقل سے نہیں سوچتا اور زندگی کے ہر لمحے کو اپنے حواس، اعصاب، لہو، گوشت و پوست، غرضیکہ اپنی مکمل ذات کے ساتھ جھیلتا ہے۔ لارنس کی (Blood Aesthetics) اور نئی شاعری کا پورا آدمی انسان کے اس رویے کا عکس ہے جہاں الفاظ میں ذہن کے وجود کے علاوہ جسم کی گونج اور لہو کی حرارت بھی منتقل ہو جاتی ہے۔

سائنسی عقلیت اور مادی حقائق کی طرف کرکے گارڈ کا رویہ حریفانہ تھا۔ یاس پرس کا رویہ دوستانہ سہی لیکن ان سے مفاہمت کی ایک کوشش اس کے انکار میں نمایاں ہے۔ یاس پرس وجودیت کو ایک ایسے فلسفے سے تعبیر کرتا ہے

جو موجودات سے آگہی کا ذریعہ نہیں بلکہ خود مفکر کی ہستی کو حقیقی بنا کر پیش کرتا ہے، اور اس ہستی کی تفسیر و توضیح میں کائنات کی بساط پر اس کے وجود کی معنویت کا انکشاف کرتا ہے۔ عام وجودی مفکروں کے برعکس یاس پرس سائنس اور ٹکنالوجی کو ایک دوسرے میں الجھانے کے بجائے ان کی الگ الگ نوعیتوں کا جائزہ لیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کوئی بھی مفکر سائنسی تربیت کے بغیر وجود یا حقیقت کی جستجو میں ناکام ہوگا اور اس تربیت سے محرومی کے سبب اس کی ذہنی ژولیدگی مسائل کو سلجھانے کے بجائے انھیں اور مبہم بنا دے گی۔ سائنس فلسفے کی معاون ہے چنانچہ محدود مظہر کے مطالعے میں فلسفہ سائنس کے مترتب اور معین علم سے استفادہ بھی کرتا ہے۔ لیکن وہ سائنس اور فلسفے کو ایک دوسرے سے متمائز بھی کرتا ہے۔ اس کا خیال تھا کہ ہر عہد کی فلسفیانہ فکر اپنے مخصوص حالات کے باعث حقیقت کے بارے میں اضافی صداقتوں کا اظہار کرتی ہے۔ ان صداقتوں کی اضافیت کے پیش نظر انھیں نامکمل تو کہا جا سکتا ہے، غلط نہیں قرار دیا جا سکتا۔ "صحیح معنوں میں فلسفہ وہی ہے جو ترقی کے تصور کو رد کرے کیوں کہ اس (ترقی کا تصور) کا اطلاق (صرف) علوم (سائنس) پر ہو سکتا ہے۔" (74) فلسفہ علم نہیں جو نئی معلومات کے ساتھ از کار رفتہ یا باطل ہو جائے بلکہ انکشاف ہے۔ فلسفہ سائنس کی محدودیت کو نمایاں کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ صرف تجربی اشیا یا مظاہر انسان کی جستجو کا حاصل نہیں ہیں۔ وجودیت کے معاملے میں بھی یاس پرس کا زاویۂ نظر کرکے گار سے مختلف ہے۔ وہ وجود کی آفاقیت، فرد کی انسان دوستی، دنیا سے اس کے روابط اور ذہنی رواداری کو بھی یکساں اہمیت دیتا ہے۔

وجود نہ صرف داخلیت ہے، نہ صرف خارجیت، نہ معروض ہے جسے ہم الگ ہو کر دیکھ سکیں اور نہ موضوع ہے جسے ہم صرف سوچ سکیں۔ موضوع اور معروض کی تقسیم کے دونوں اطراف وجود کا اظہار ہوتا ہے، یعنی ایک مجموعی وحدت جو ذاتی اور کائناتی صداقتوں کا نقطۂ اتصال ہوتی ہے۔ یاس پرس کی تحریروں میں جدید تہذیب اور تاریخ، مذہب اور فلسفیانہ افکار کے جو تجزیے ملتے ہیں، ان سے یاس پرس کی فکر کے استدلالی طریق کار کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ انسانی فطرت کی تفہیم کے لیے وہ تین نکات پر زور دیتا ہے۔ اولاً فطرت انسان کے تجربی وجود کی حیثیت سے جو سائنسی تلاش و تحقیق کا مرکز ہے اور بشریاتی، نفسیاتی اور عمرانیاتی مطالعے کے نتائج میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ تجربی وجود کے بعد وہ انسان کے بنیادی جوہر کو سمجھنے کا تقاضہ کرتا ہے جو ابدی ہے اور حقیقت اولیٰ کا عکس۔ حقیقت اولیٰ کی اصطلاح معنی کی کئی تہیں رکھتی ہے، اس لیے یہ وضاحت ضروری ہے کہ یاس پرس حقیقت اولیٰ کو انسان کے باطن کی آواز کا علامیہ سمجھتا ہے۔ کائنات سے فرد کے تعلق کی بنا پر یہ آواز ذمے داری کے ایک احساس کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ لیکن یہ معاشرتی یا بیرونی جبر نہیں کیوں کہ اسے فرد کی ذہنی رضامندی بھی حاصل ہے۔ یہی آواز فرمان الٰہی ہے اور فرد کا ہر عمل ذاتی (یعنی وقت کے حدود میں محصور) ہوتے ہوئے بھی ابدی (وقت کی قید سے آزاد) ہو جاتا ہے اور مظاہر اس کے لیے حقیقت اولیٰ کی زبان بن جاتے ہیں۔ سب سے اخیر میں یاس پرس انسان کے

لامحدود امکانات کا ذکر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ "انسان صرف موجود نہیں بلکہ وجود پذیر اور ہر لمحہ اپنی نئی تخلیق پر قادر بھی ہے۔ اس کی ذات مطلق اور طے شدہ حقیقت نہیں ہے اور اس میں امکانات کا ایک لازوال جوہر بھی پنہاں ہے۔" (75) یہ امکانات نہ تو کسی معینہ منزل کی جستجو سے عبارت ہیں نہ کوئی بیرونی طاقت یا نظریہ انھیں راہ دکھاتا ہے۔ ہر فرد اپنا راستہ آپ ڈھونڈتا ہے اور اس سفر میں ہر لمحہ اس کی شخصیت میں نئے گوشوں کا اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ گرد و پیش کی دنیا اس کے لیے خام مواد کی حیثیت رکھتی ہے جسے وہ اپنی قوت اور منشا کے مطابق نئی شکلوں میں ڈھالتا ہے اور ان کی وساطت سے اپنی انفرادیت کا اظہار کرتا ہے۔ یاس پرس نے مارکس اور فرائڈ دونوں کی سخت تنقید کی ہے اور ان کے افکار کو "سائنس کے بھیس میں عام دنیوی نظریے" سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا اعتراض یہ ہے کہ مارکس اور فرائڈ دونوں انسانی وجود کی وسیع و بسیط (Comprehensive) وحدت کو دو خانوں میں تقسیم کر دیتے ہیں اور صرف ایک کو اپنی توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔ دونوں کی رسائی وجود کی جزوی یا ادھوری صداقتوں تک ہوتی ہے اور دونوں یہ بھول جاتے ہیں کہ انسان اپنی ذات میں ایک دنیا بھی ہے اور گرد و پیش کی دنیا سے منسوب بھی۔ یہ اس کی ذات کے دو علاحدہ حصے نہیں بلکہ ایک ہی حقیقت کے دو نقطے ہیں۔ اسی طرح ڈارون پر یاس پرس کا الزام یہ ہے کہ اس نے اپنے نظریے سے زندگی کے معتبر اور مصدقہ تصورات کو تباہ کر دیا۔ ڈارون کے برعکس یاس پرس بوزنہ کو انسان کا مورث اعلیٰ نہیں سمجھتا بلکہ اسے انسان کی زوال آشنا ہیئت قرار دیتا ہے۔ انسان اس کائنات میں ہمیشہ سے موجود ہے۔ ہوسکتا ہے کہ مختلف زمانوں میں اس کی حیاتیاتی شکلیں مختلف رہی ہوں۔ دنیا کو کبھی اس نے ایک خود مکتفی یا مکمل مظہر کے روپ میں نہیں دیکھا۔ کائنات کی ناتمامی کے اسی احساس نے اسے وقت اور مکاں کی چار دیواریوں میں گھری ہوئی دنیا سے آگے کی صداقتوں کو تلاش کرنے پر اکسایا، کیوں کہ انسان صرف موجود ہی نہیں (Da-sien)، اپنی موجودگی کا شعور بھی رکھتا ہے اور اس شعور کا اظہار کرنے کی خلش بھی۔ یہی خلش اسے اپنی معتبر ذات (Authentic Self) کے اثبات کی طرف متوجہ کرتی ہے اور دنیا میں رہ کر اپنی مرضی کے مطابق اپنی آزادی کو قائم رکھتے ہوئے جینے کے آداب سکھاتی ہے۔ اس سلسلے میں اسے قدم قدم پر دشواریوں کا سامنا بھی ہوتا ہے کیوں کہ عہد جدید کی تہذیب نے ٹکنالوجی، صنعت، منصوبہ بندی، سیاسی، سماجی اور اقتصادی مقاصد کی مجنونانہ ہوس کے ہاتھوں، انسان کے ذہنی اور جذباتی نظام کو منتشر کر دیا ہے اور اب اسے اپنی توانائیوں اور امکانات، اپنی معتبر ذات اور باطنی وقار کے آزادانہ اظہار کی مہلت نہیں ملنے پاتی۔ وہ اپنی ہی بنائی ہوئی دنیا کے آزار میں مبتلا ہے۔ اس آزار سے رہائی کا راستہ یہ ہے کہ وہ اپنے حقیقی وجود (حقیقت اولیٰ) کی زبان اور اشاروں (Language of God) کو سمجھے۔ یہ اشارے فطرت کے تمام مظاہر میں بکھرے پڑے ہیں۔ شاعری ہو یا اسطور یا دیوانگی ان سب میں انھیں اشاروں کا عکس ہے۔ (کیوں کہ یہ سب انسان کے وجود کا

آزادانہ اظہار ہیں) یاس پرس اسی لیے اساطیر کی بھی مدافعت کرتا ہے اور دیوانگی کو بھی "ذہنی بیماری" سمجھنے کا مخالف ہے۔ یہ دیوانگی فی الواقع جذب ہے یا احساس کی زرخیزی اور وفور کا کرشمہ۔ چنانچہ شاعری کی طرح دیوانگی بھی ایسے انکشافات پر قادر ہوتی ہے جو بیرونی مقاصد اور معیاروں سے پابستہ عام انسانوں کے تجربے میں کبھی نہیں آتے۔

ہائیڈیگر اور سارتر کی وجودی فکر کے بڑھتے ہوئے دائرۂ اثر سے یاس پرس کو اندیشہ تھا کہ وجود کو اگر اس کے دینوی رشتوں سے لاتعلق سمجھ لیا گیا تو اس کا نتیجہ بدنظمی اور انتشار کی صورت میں بھی سامنے آسکتا ہے۔ اسی لیے یاس پرس نے حلقہ بندی، تعقل اور ترسیل کے تین اصول پیش کیے ہیں جنھیں ایک بنیادی وحدت وجود کے ایک ہی دھاگے میں پرو دیتی ہے۔ (76) حلقہ بندی کے دو ضمنی پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہستی ایک کل ہے اور انسان اس کا ایک اپنے طور پر مکمل حصہ، دوسرے انسان کی ہستی اپنے شعور سے ہم رشتہ اور بجائے خود حلقہ بندی کا عمل بھی ہے۔ تعقل (Reason) کو یاس پرس تفہیم (Understanding) سے الگ کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تفہیم ایک مظہر کو دوسرے مظہر سے یا ایک حقیقت کو دوسری حقیقت سے الگ ایک آزاد تناظر میں دیکھنے کا عمل ہے یعنی تفہیم کے ذریعہ انسان حسی یا مادی حقائق کا رشتہ ایک دوسرے سے منقطع کر دیتا ہے، جب کہ تعقل دو بظاہر مختلف حقائق میں بھی تعلق کا ایک تاثر پیدا کرتا ہے۔ انسانی وجود کو جن وجودی مفکروں نے محض داخلیت کہہ کر خارجیت کو ایک متضاد مظہر بتایا ہے، ان کے طرز فکر سے یاس پرس کی وجودیت چونکہ مختلف نوعیت رکھتی ہے اس لیے یاس پرس خود بھی اپنی فکر کو وجودیت کے بجائے فلسفۂ تعقل کہنے پر زور دیتا ہے۔ زندگی کی طرف یاس پرس کا رویہ چونکہ ایجابی ہے اس لیے اپنی فکر پر وہ یہ ذمہ داری بھی عاید کرتا ہے کہ وہ لوگوں کو جگائے۔ مقصد کسی فرمان یا احکام کا نفاذ نہیں بلکہ یہ ہے کہ ذہن کے جالے اور ژولیدہ خیالات کی گرد صاف ہو۔ اسی لیے یاس پرس فلسفے کے لیے بھی ایسے صیغۂ اظہار کا تقاضا کرتا ہے، جس کی ترسیل دوسروں تک ہو سکے اور فکر محض حسی کیفیت کا مبہم اشارہ نہ بن جائے۔

یاس پرس انسانی وجود کو چونکہ ایک وسیع و عریض کل کا مرکزی نقطہ مانتا ہے اس لیے اس کل کے مطالعے میں وجود کی وحدت کی) خانہ بندی کو غلط تصور کرتا ہے۔ اختصاصی علوم کسی ایک خانے تک اپنی ساری توجہ مرکوز رکھتے ہیں، چنانچہ ان کی دریافت کردہ صداقتیں بھی خام اور نامکمل ہوتی ہیں۔ اس طرح مرکزی نقطے یا وجود کی بنیاد سے نظر ہٹ جاتی ہے۔ جدید سائنس کا نمایاں ترین عیب بھی یہ ہے کہ ہر موجود و مشہود مظہر کو، چاہے وہ انسانی وجود سے مانوس ہو یا اس کے لیے اجنبی اور غریب، سائنس یکساں طور پر مطالعے کا موضوع سمجھتی ہے۔ وہ اس تمیز سے بیگانہ ہے کہ ہر موجود، مظہر انسانی جذبہ و خیال کے لیے یکساں قدر و قیمت کا حامل نہیں ہوتا۔ پھر سائنس خیال یا جذبے کے امکانات کو زیادہ اہمیت نہیں دیتی اور انھیں معینہ اور مادی علم کے آئینے میں دیکھنا کافی سمجھتی ہے۔ جدید علوم اور

سائنس کی نارسائیوں کا محاسبہ کرنے کے باوجود، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جاچکا ہے، یاس پرس ان کی طرف سنجیدہ اور علمی رویہ رکھتا ہے، اور جہاں تک کائنات میں انسان کے منصب و مقام اور اس کے وجود کی وحدت سے ان کا تصادم نہیں ہوتا، یاس پرس ان کے فیضان کا اعتراف بھی کرتا ہے۔ مارکسزم پر اس کے اعتراضات بھی اس کی فلسفیانہ بصیرت اور کشادہ فطری کے ضامن ہیں۔ اس کا بنیادی اعتراض یہ ہے کہ مارکسزم چونکہ خود کو سائنسی فلسفہ کہتی اس لیے اس کی ہمہ گیری اور ثبات دونوں مشتبہ ہیں۔ ہر سائنسی فکر ترمیم و تنسیخ حتیٰ کہ مکمل تردید کے خطروں سے بھی محفوظ نہیں ہوتی۔ پھر مارکسزم کا یہ دعویٰ بھی کہ وہ غیر طبقاتی انسان کے شعور سے اپنا مواد فکر اخذ کرتی ہے، یاس پرس کے نزدیک سچائی پر مبنی نہیں۔ سائنس حقائق کی معروضی اور آزادانہ جستجو کا نام ہے، جس میں طبقاتی رشتوں کے تصور اور عصبیتوں کا گزر نہیں۔ وہ ایک عالمگیر انسانی صداقت کے حصول و تشکیل کو اپنا ضابطہ نظر بناتی ہے، جب کہ طبقاتی تعصبات مارکسزم کو ایسی ادعائیت میں مبتلا کردیتے ہیں جو ذہنی آزادی کا ساتھ دور تک نہیں دے سکتی۔ سائنس اور مارکسزم دونوں کا یہ دعویٰ امتیاز بھی غلط ہے کہ ان کی گرفت میں ہر حقیقت کی بنیاد آجاتی ہے یا انھیں یہ قوت حاصل ہے کہ ان بنیادوں تک پہنچ سکیں۔ یاس پرس کے نزدیک فکر کا آدرش وہ عقلی ہستی ہے جو دوسری عقلی ہستیوں کے ساتھ وجود باہمی کے تجربے میں شریک ہو، جو شک کا اظہار بھی کرے اور اختلاف و اتفاق بھی، اور جو روز افزوں پیچیدہ ہوتی ہوئی ذہنی اور حسی کیفیتوں کے تجزیے اور تفہیم میں ایک مؤثر رول ادا کرنے کی اہل ہو، کیوں کہ یہی ہر صداقت کا اولین تقاضہ ہے اور اس کے بغیر کسی صداقت تک رسائی مشکل ہے۔ اس لحاظ سے یاس پرس کے نزدیک سائنس اور مارکسزم دونوں انسانی شعور کی راہ نمائی یا وجود کے غم و پیچ کے ادراک سے قاصر ہیں۔

وجودیت کے ترجمانوں میں ہائیڈیگر کی اہمیت کا سبب اس کا مخصوص طرز احساس ہے، جو بیسویں صدی کے حالات اور ذہنی ماحول سے مطابقت کے کئی پہلو رکھتا ہے۔ کرکے گار کی طرح ہائیڈیگر بھی انسان کے باطنی آب و رنگ، اس کی جذباتی کیفیتوں اور دہشت و تشویش سے معمور فضا میں اس کی ذہنی الجھنوں کو پس منظر بنا کر وجود کی حقیقت کا متلاشی ہے۔ لیکن فرق یہ ہے کہ کرکے گار وجود کے باطنی آب و رنگ یا داخلیت ہی کو اصل صداقت مانتا تھا، جب کہ ہائیڈیگر داخلیت کو صداقت کا حجاب سمجھتا ہے اور صداقت کو اس سے ماورا۔ ہائیڈیگر کا خیال ہے کہ انسان دنیا میں پھینک دیا گیا ہے اور اب معتبر اور غیر معتبر وجود کی یکساں کشاکش میں انتخاب کے ایک پیچیدہ مسئلے سے دوچار ہے۔ وہ ہسرل کی مظہریت کے تصور سے بہت متاثر تھا، خاص طور پر ہسرل کے اس نظریے سے کہ خالص انا یا خالص شعور سب سے بڑے استعجاب کا نشان ہے۔ یاس پرس کے نزدیک یہ استعجاب انا یا شعور کے بجائے ہستی میں اشیا (موجودات) کی شمولیت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ہائیڈیگر اس حقیقت کو تسلیم کرتا ہے کہ فطرت کے مظاہر اسرار سے معمور ہیں، چنانچہ استعجاب ان اسرار ہی کا ردعمل ہے۔ لیکن وجود کی معنویت کو قائم

رکھنے کے لیے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فطرت کے اسرار کا برقرار رہنا اور انسان کے لیے ان کی حفاظت کرنا ضروری ہے۔ اس حجاب کے اٹھنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان لاشیئیت کی ایک ایسی دہشت ناک فضا میں پہنچ جائے جہاں اس کی اذیتیں اور بڑھ جائیں گی۔ انسان کو فطرت کے تجزیے سے باز رہنا چاہیے ورنہ اس کے جلوۂ ہزار شیوہ کا سحر عقل وہوش کی یورش سے بکھر جائے گا۔ گویا فطرت ایک رنگین خواب ہے، جس کی تعبیر ڈھونڈنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان ایک سیاہ وسفاک سمندر کی ویرانی سے دوچار اور تنہائی کے غضبناک احساس کا شکار ہو جائے۔ اس طرح ہائیڈیگر ہستی کے نہاں خانوں تک شعور کے راستے سے پہنچتا ہے۔ موجودات کو اس مطالعے کا پس منظر نہیں بناتا بلکہ موجودات سے فرد کے رشتے کے احساس کو وجود کی حقیقت تک پہنچنے کا راستہ سمجھتا ہے۔ فرد کا اضطراب وانتشار، خستگی اور واماندگی، دکھ اور سکھ سب اسی احساس کے کرشمے ہیں۔ بنیادی احساس موت کی دہشت ہے کیوں کہ موت ایک ہمہ گیر اور آفاقی صداقت ہے۔ یہ صداقت انسان کو اس کی غیر معتبر ذات، اس کی خود فراموشی اور زوال کی ایک مسلسل کیفیت کے غبار سے نکال کر اپنے آپ کو سمجھنے پر مائل کرتی ہے۔ وہ چونکہ دنیا میں موجود ہے اس لیے وہ یہ بھی جاننا چاہتا ہے کہ وہ کون ہے، اس کی ہستی کا مصدر کیا ہے، وہ کس منزل کی طرف رواں ہے اور وہ کس کے لیے ہے؟ (77) اس کا احساس گناہ زوال کی آگہی، اس کے الفاظ واشارات سب ذات کے اسی انکشاف کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ کیفیتیں اس کی حقیقی صورتحال (ذاتی) کا نگار خانہ ہیں۔ اس افسردہ ہستی کا سبب یہ ہے کہ انسان اپنی گمراہی اور بے صبری کی حقیقت سے واقف ہے۔

صداقت کا جوہر ہائیڈیگر کے نزدیک آزادی ہے۔ مادی حقائق کی سرد مہری اس آزادی کو سلب کر لیتی ہے۔ انسان کی عملی زندگی ان حقیقتوں کی تابع ہوتی ہے جن سے وہ اس ارضی دنیا میں دوچار ہوتا ہے، جو اس کے مادی مطالبات کو آسودہ کرتی ہیں۔ اس طرح اپنی ہستی کے سلسلے میں وہ ہمیشہ فریب میں مبتلا رہتا ہے اور اس کی زندگی غلطیوں کا ایک سلسلہ بن جاتی ہے تاوقتیکہ وہ خود کو مغلوب ہونے سے بچانے پر قادر نہ ہو۔

ہائیڈیگر کا شاعرانہ طرز احساس چونکہ تجزیاتی مطالعے کا متحمل نہیں ہوسکتا، اس لیے اس کے خیالات بعض اوقات دور از کار اور مہمل نظر آتے ہیں۔ کارنیپ نے ایک مضمون میں ہائیڈیگر کا یہ جملہ نقل کیا ہے کہ "نیستی یا لاشیئت نہ تو "جو ہے" اس کی نفا ہے، نہ اس کا اخراج نفی سے ہوتا ہے۔" ظاہر ہے کہ فکر کا یہ انداز اپنے عدم استدلال کے باعث سرّی بن جاتا ہے۔ اس لیے کارنیپ نے یہ جملہ بے معنویت کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ ہائیڈیگر نے اس کا جواب یوں دیا ہے کہ "لاشئے" (Nothing) کو سائنس نے یکسر مسترد کر دیا ہے اور اسے لایعنی قرار دے دیا ہے۔ لیکن اگر ہم "لاشئے" کی اس طرح تردید کرتے ہیں تو کیا (تردید کے) اس عمل میں ہم واقعتاً "لاشئے" کا اعتراف نہیں کرتے...... سائنس "لاشئے" کی لاشیئت کو جاننا چاہتی ہے۔ مگر اس طرح بھی یہ

حقیقت باقی رہ جاتی ہے، کہ ٹھیک اس نقطے پر، جہاں سائنس الفاظ میں اپنا جوہر منتقل کرنے کی سعی کرتی ہے، وہ ''لاشے'' کی تصدیق کا پہلو بھی سامنے لاتی ہے۔ وہ اس شے کی نفی بھی کرتی ہے اور اس سے ایک حقیقت کا استنباط بھی۔''(78)

''لاشے'' میں حقیقت کا سراغ لگانے کی جستجو ہی مابعد الطبیعیات کا نقطۂ آغاز ہے یا بقول ہائیڈ گِر جو'' ہے'' کی سطح سے بلند تر سطح پر حقیقت کی تلاش۔ آیر نے اس مفروضے کی تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہائیڈ گِر ہر لفظ کو ایک اسم سمجھ کر'' لاشے'' کو بھی ایک اسم اور اس لحاظ سے ایک وجود کا درجہ دیتا ہے'' مابعد الطبیعیات کے عدم امکان کی دلیل'' میں آیر نے ہائیڈ گِر کی لایعنیت سے مفصل بحث کی ہے۔(79) وٹگنسٹائن اور اس کے بعد کارنیپ ایک طرف تو مابعد الطبیعیات کو مہمل سمجھتے ہیں، دوسری طرف اسے زندگی کی طرف احساس کا اظہار کرنے والی ایک شاعرانہ ہیئت بھی کہتے ہیں۔ آیر کہتا ہے کہ بظاہر الفاظ کے تسلسل سے مابعد الطبیعیات جو جملہ ترتیب دیتی ہے اس کی ایک واضح ساخت (ڈھانچہ) بھی ہوتی ہے مگر اس ساخت سے مفہوم کی کوئی کرن نہیں پھوٹتی۔ یہ جملہ سازی مابعد الطبیعیات کے عدم امکان کا ثبوت ہے۔ کیوں کہ مابعد الطبیعیات اس حقیقت (نفس) کی جستجو ہے جو مظاہر میں تجلی یا اس سے ماورا ہے۔ اختصاصی علوم موجودات یا مشہود حقیقتوں کے آئینے میں مسائل کا تجزیہ کرتے ہیں۔ مابعد الطبیعیات ان حقائق کی زیر آب لہروں کا۔ چنانچہ طریق کار کے علاوہ اس کے نتائج بھی فضول ہیں۔ یہ تصور کہ لفظوں سے ترتیب دیے ہوئے جملے ایک معینہ صورت بھی رکھیں اور ایک بالکل مختلف منطق (تخیلی یا شاعرانہ) ہیئت کی تشکیل بھی کریں مابعد الطبیعیاتی مفکروں کو مہمل سوالات پر اکساتا ہے۔ اس جال میں پھنسنے کے بعد وہ سمجھتے ہیں کہ تخیلاتی اور توہماتی معروضات بھی وجود کی کوئی شکل رکھتے ہیں۔(80) ہائیڈ گِر ان سوالات کا جواب یوں دیتا ہے کہ'' لاشئے'' نہ تو کوئی معروض ہے نہ کوئی ایسی شئے جو واقعی (بساط) ارض پر موجود ہے۔ ''لاشئے'' کا وقوع نہ تو خود اس کی ذات کے ذریعہ ہوتا ہے نہ اس سے الگ ایک ملحقہ حقیقت کے طور پر۔(81) '' شئے اپنی'' لاشیت، کی نفی سے اپنا اثبات کرتی ہے۔ اس طرح'' لاشیت'' وجود کی شیت کا ایک لاینفک حصہ بن جاتی ہے۔ ہیگل خالص ''شیت'' اور خالص لاشیت کو ایک واحد حقیقت سے تعبیر کرتا تھا۔ ہائیڈ گِر اس خالص غیر (Other) کو جو'' ہے'' کی بہ نسبت'' لاشئے'' کو ہستی کا حجاب کہتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ انسان صرف'' ہے'' یا مشہود حقائق کے درمیان مصروف کار رہ کر اپنی ذات کی تکمیل نہیں کر سکتا۔ مفکر اور شاعر دونوں حقیقی وجود کے شور شرابے اور آب و گل کی سطح سے بلند ہونے کے بعد اپنی زندگی اور فکر کو ہستی کی صداقت میں ڈھالتے ہیں اور وجود کی خاموش آوازوں کو سنتے ہیں۔ یہی طریقہ ہے فکر اور جذبے کے ارتفاع کا اور اسی طرح شاعری یا فکر اپنے طبعی حدود سے آزاد ہو کر ایک دائم و قائم تخلیقی تجربے میں ڈھلتی ہے۔

صداقت کے عام تصور کو ہائیڈ یگر اس غلط بینی کا آفریدہ قرار دیتا ہے جو اسے صرف ''موجودہ'' کی ملکیت سمجھتی ہے۔ صداقت ایک الہام ہے یا روشنی کی ایک لہر جو باطن سے اٹھتی ہے، اور سائنس چونکہ ایک تکنیکی اور عملی مشغلہ ہے اس لیے روح کو بیدار نہیں کر سکتی، نہ اس روشنی کو سمجھ سکتی ہے۔(82) ہائیڈ یگر ہستی کے ایک ایسے تصور کا جو یا ہے جس کی تعبیر دنیا میں موجود وجود کے حوالے سے ایک ارفع تر سطح تک لے جائے۔

یاس پرس ماورائی وجود کے کارخانے میں ہمیشہ خدا کو کار کشا اور کارساز دیکھتا تھا، چنانچہ اس کی فکر بالآخر خدا کے انجیلی عقیدے تک پہنچی۔ مارسل کی وجودیت کا مرکزی نقطہ مطلق تصور پرستی سے اس کی ذہنی کش مکش ہے۔ تصور پرستی پر اس کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ وہ اشیا کو نظری سانچوں میں ڈھال دیتی ہے اور ان کے حضور سے بے خبر یا لاتعلق ہو جاتی ہے لیکن اشیا نہ صرف یہ کہ کسی جوہر کے پیکر (وجود) کی شکل میں ہمارے سامنے ہوتی ہیں بلکہ اپنی موجودگی کے سبب سے ہماری فطرت کو متاثر بھی کرتی ہیں۔(83) یہ زاویۂ نظر مارسل کی وجودیت کو ایک ساجی معنویت سے وابستہ کر دیتا ہے۔ خالص تصور پرستی وجود کی سچائی کو بھی شبے کی نظر سے دیکھتی ہے اور اس کو پہچاننے سے انکار بھی کر سکتی ہے۔ اس لیے مارسل کا خیال ہے کہ انسانی وجود کائنات پر محض اپنے ارتعاشات یا اظہارات کے ذریعہ اثر انداز نہیں ہوتا بلکہ ہمن یا جوہر اور جسم کی وحدت کے وسیلے سے براہ راست طور پر اسے متاثر کرتا ہے۔ عام تصور کے مطابق جسم ایک قسم کا آلہ ہے جو موجودات کے پیغامات کو ذہن تک منتقل کرتا ہے، یعنی انسانی ذہن جسم سے ایک خارجی ربط رکھتا ہے اور جب وہ جسم کا ذکر کرتا ہے تو گویا ایک ''تیسری ذات'' کا نقطۂ نظر اختیار کر لیتا ہے۔ اور یہ ذات موجودات اور اس کے جسم سے الگ ایک تیسری حقیقت بن جاتی ہے۔ مارسل اس تفریق کو مصنوعی سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ ''میرا جسم میرا جسم ہے، اسی مفہوم میں جس کے مطابق کوئی بھی دوسری شئے میری نہیں ہو سکتی۔''(84) جسم اور ذہن کے تعلق کو سمجھنے کی کوشش انسان کو اپنے کلی وجود تک لے جاتی ہے اور اسے اپنی مخصوص صورت حال نیز اس صورت حال کی روشنی میں زندگی کی طرف اپنے رویے کا شعور بخشتی ہے۔ اس رویے یعنی انفرادیت کے اسرار کو معروضی طریقے سے سمجھنا ممکن نہیں کیوں کہ یہ سوال بالآخر فرد کو اس کی اپنی ذات پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ خدا کے وجود یا کسی ماورائی حقیقت کے تجزیے اور تجربے میں بھی علمی شواہد اور طریق کار کی نارسائی کا سبب بھی ذاتیت ہے۔ اس سلسلے میں فرد اپنی موجوداتی طبع پر گہرے حسی ارتکاز سے اکتساب نور کرتا ہے۔ یہ دھیان ہے یا جذب کی ایک رو، لیکن یہ رو ذہن اور جسم کی ثنویت کو ختم کرنے کے بعد ایک کلی حقیقت سے نمودار ہوتی ہے اور رسمی یا ساجی عقیدے پر منتج ہوتی ہے۔ مارسل وجود کی اس دلیل کا قائل نہیں کہ ''میں سوچتا ہوں اسی لیے میں ہوں''۔ چنانچہ ذاتی اور ذات کی وساطت سے اجتماعی تجربہ وجود کے عرفان کا راستہ بن جاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ مارسل انسانی وجود کو مختلف اقسام و عنوانات میں تقسیم کرنے والے معاشرے کی مذمت بھی

کرتا ہے۔ ماحول ہر لمحہ اس کے درپے ہے کہ انسان کو ایک تصور بنا دے، یا تصور کا ایسا عملی اظہار جو اس کی ماحول کی مصلحتوں اور ضرورتوں سے مطابقت رکھتا ہو۔ یہ کاروباری انداز نظر انسان کو اس کی انفرادی حیثیت کے بجائے تعمیمی علامتوں کے طور پر برتتا ہے اور انسان کی اس حقیقت (وجود) کو جھٹلانا چاہتا ہے جو اس کے لیے سب سے بڑی صداقت ہے۔

یاس پرس نے ایک فلسفیانہ عقیدے کے حصول اور اس کو برقرار رکھنے کی جستجو کو وجود کا مقصود اصلی بتایا تھا۔ مارسل امید کے ایک تصور کے ذریعہ وجود کے امکانات کا سراغ لگانے پر زور دیتا ہے جو اسے فنا کی گہرائی سے نکال کر اس کی اصل منزل تک واپس بھیج سکے اور وہ گرد وپیش کی گم کردہ راہ حقیقتوں کے طلسم کو منتشر کر کے اس حقیقت سے دوچار ہو جو ازلی اور ابدی صداقت ہے۔ مارسل کے نزدیک واپسی کا یہ راستہ عیسائیت ہے۔

بوبر بھی عیسائیت ہی کا وجودی مفسر ہے۔ اس کے فلسفیانہ افکار کا کلیدی نقطہ من وتو (I Thou) کے رشتے کا سوال ہے۔ نفسیاتی طریق علاج، سیاست، دینیات، علم الانسان اور انجیل سب پر وہ اسی سوال کا اطلاق کرتا ہے اور ہر مسئلے کو اسی رشتے کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ بوبر "میں" اور "تو" کو ایک ایسی وحدت سے تعبیر کرتا ہے جو جو اس سے ارتفاع کے بعد ان دونوں کو ایک ہی نقطے پر یکجا اور ایک دوسرے میں مدغم کر دیتی ہے۔ پھر یہ دونوں موضوع اور معروض یعنی "میں" اور "وہ" نہیں رہ جاتے اور اس اندرونی رشتے کو دریافت کر لیتے ہیں جس کا خمیر ان میں پہلے ہی سے موجود ہے۔ "میں" فرد کا استعارہ ہے۔ "وہ" ہستی یا خدا کا۔ ان کا ادغام باہمی انسان کے حقیقی وجود کی صورت گری کرتا ہے اور اسی منزل کو عبور کرنے کے بعد فرد موجود کے مرتبے تک پہنچتا ہے۔ انسان کی پوری تاریخ "میں" اور "تو" کی تفریق سے پیدا شدہ مسئلے سے مربوط ہے۔ بوبر "وہ" کی دنیا کو زماں اور مکاں کے سیاق وسباق میں موجود اور مترتب قرار دیتا ہے۔ فی الواقع یہی دنیا وجود کا آئینہ خانہ ہے۔ "وہ" کی تشکیل اسی وقت ہوتی ہے جب "تو" اور "میں" کا خط فاصل مٹ جاتا ہے۔ چونکہ "تو" کی دنیا زماں اور مکاں دونوں سے ارفع تر ہے، اس لیے "میں" اور "تو" کا اتصال "وہ" کو زماں میں رہ کر بھی اس سے آزادی کا تجربہ بخشتا ہے۔ (85) "وہ" جونما پذیر بھی ہے اور لازوال بھی، جز ریاآسمان بھی ہے اور آسمانوں پر محیط بھی، اس طرح بوبر وجود کے مسئلے کو ایک بیرونی مظہر یعنی خدا کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن وجود کی تکمیل چونکہ انسان اور خدا کی ثنویت کے خاتمے پر ہوتی ہے، اس لیے وہ بیرونی مظہر فرد کے اندرون کا ایک ناگزیر حصہ بھی بن جاتا ہے۔

یہ طرز فکر گرچہ ایک دینی اخلاقیات سے نسبت رکھتا ہے، پھر بھی یہاں فکر کا اصل محور انسان ہے جو کسی قدر یا اخلاقی تصور کی اطاعت اس لیے نہیں کرتا کہ اس پر کوئی فرض عاید کیا گیا ہے یا کسی دوسری دنیا میں اسے اپنے اعمال کا صلہ پانا ہے۔ اس کی منزل اپنا وجود ہے اور مقصد اپنا عرفان۔ ایسی صورت میں کہ اس دنیا سے پرے کسی دوسری

دنیا کی نعمتوں کا خواب اس کے پاس نہیں، وہ مصائب سے گھری ہوئی زندگی کو گوارا کیوں کر بنائے؟ خود بوبر اس حقیقت کا معترف ہے کہ انسان کے لیے "صرف حال میں زندہ رہنا ممکن نہیں اور اگر حال کو پوری طرح اور تیزی کے ساتھ زیر نہ کیا جائے تو زندگی ضائع جائے گی۔" البتہ ماضی میں زندہ رہنا سہل ہے کیوں کہ ایک تو حال کی ہر تلخی ماضی کا حصہ بننے کے بعد براہ راست اثر انداز ہونے کی طاقت سے عاری ہو کر محض ایک خیال بن کر رہ جاتی ہے، دوسرے ماضی چونکہ زماں کے بہاؤ کی زد پر نہیں ہوتا اور اضطراب و انتشار سے محفوظ ہوتا ہے، اس لیے اس میں زندگی کی تنظیم کی جا سکتی ہے۔ لیکن انسان ماضی کو اپنے حال کا حصہ تو بنا سکتا ہے مگر خود کو صرف اس کے لیے وقف نہیں کر سکتا۔ اس لیے حال کی حقیقت سے مفاہمت کی کیا صورت ہو؟ اس کا جواب بوبر یہ دیتا ہے کہ "ہر لمحے کو تجربے اور تصرف سے بھر دیا جائے...... اس طرح حال کی (تلخیوں کی سوزش کا احساس بھی معدوم ہو جائے گا......
اور صداقت کی پوری سنجیدگی کے ساتھ یہ سمجھ لینا بھی ضروری ہے کہ "وہ" بنے بغیر انسان زندہ نہیں رہ سکتا اور صرف "وہ" کے ساتھ رہنے والا "انسان" (یعنی وجود) نہیں رہ جاتا۔(86) یعنی صرف یہ کافی نہیں کہ صداقت (خدا) سے ایک ربط قائم کر لیا جائے۔ ضرورت اس کو اپنے وجود میں جذب کرنے کی ہے۔ خدا سے رشتے میں غیر مشروط ربط اور غیر مشروط علاحدگی کو بوبر ایک کہتا ہے۔ یہ رشتہ انسان کو کسی دوسری ایسی شئے سے متعلق نہیں رہنے دیتا جو اس سے الگ ہو۔ ہر شئے اس سے منسوب ہو جاتی ہے۔ "اشیا اور موجودات زمین اور آسمان" سب کے سب اسی کی زنجیر وجود سے منسلک ہو جاتے ہیں۔ اس رشتے سے دوسرے مظاہر کا اعتبار ختم نہیں ہوتا بلکہ وہ "تو" میں ضم ہو کر "وہ" سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ پھر انسان کو سکون کی تلاش میں زندگی سے گریز کی حاجت ہوتی ہے نہ ترک دنیا کی۔ نہ ہی وہ دنیا کو فریب ملیا۔ سمجھنے کی ضرورت محسوس کرتا ہے کہ اپنی ناکامیوں اور تلخیوں کی تلافی کرے۔ وہ دنیا کو اس کی حقیقی بنیادوں پر قائم اور استوار دیکھتا ہے۔ خدا تک پہنچنے کے لیے دنیا سے لاتعلقی شرط ہوئی نہ تعلق۔ یہ سعادت اس صورت میں حاصل ہوتی ہے کہ انسان ہر مظہر کو خدا کی ذات میں اور اس کے حضور میں دیکھے اپنی پوری ہستی کے ساتھ جا پہنچے "تو" تک جاتا ہے اور اپنی دنیوی ذات کو اس سے ہم کنار کرتا ہے، وہی اسے دریافت کر سکتا ہے۔(87) اور اس دریافت کے بعد ہی اپنے وجود کی حقیقت اس پر منکشف ہو سکتی ہے۔

مرلوپونتی کی وجودیت بوبر کے برعکس نہ کسی خواب نامے کی پابند ہے نہ دینی تصور کی۔ وہ انسان کی حقیقی صورت حال میں اس کے وجود کے مسئلے کو حل کرنے کی جستجو کرتا ہے اور صرف اس کے اعمال کو، اس امتیاز کے بغیر کہ ان کی نوعیت کیا ہے، اپنی فکر کا موضوع بناتا ہے۔ سارتر اور سیموں دی بووے کے ساتھ پونتی بھی جدیدیت کے ترجمان ماہنامے "عصر جدید" (Les Temps.Modems) کا نگراں تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد ابھرنے والی نسل کو اسکی مضطرب المزاج دنیا اور انتشار زدہ صورت حال کی آگہی بخشنے میں اس ماہنامے کا رول بہت

نمایاں رہا ہے۔ الوہی عقیدے سے بے نیازی اور موجود حقائق سے وابستگی پونتی کی وجودیت کو اشتراکیت کے مارکسی تصور سے کسی حد تک مفاہمت کی راہ دکھاتی ہے۔ وہ امید اور فلاح کے امکانات کی تلاش بھی اسی دنیا میں کرنے کا مشورہ دیتا ہے جو انسانی عمل کی منتظر اور اس کا میدان ہے۔ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ انسانی صورت حال اور وجود کی پیچیدگیوں کی حقیقت تک رسائی اسی صورت میں ممکن ہو سکتی ہے کہ انسان اپنے آپ کو ہر ذہنی اور جذباتی سہارے کے فریب سے نکالے اور اس صورت کے آزادانہ تجزیے کا حوصلہ پیدا کرے۔ علوم وافکار، مذہب، تاریخ، تہذیب کی روایت نے اسے تعقل کی جو استعداد بخشی ہے وہ اس تجزیے کے لیے ناکافی ہے۔ البتہ ادراک کی قوتیں تعقل کی استعداد سے برتر ہیں۔ ادراک کی مظہریت وجود اور اس کے عین یا جوہر کا مطالعہ ہے اور ہر انسانی مسئلہ مظہریت کے نزدیک وجود کی اصطلاحات کا تعین ہے۔ اسے پونتی ادراک کی اصل سے بھی تعبیر کرتا ہے (چنانچہ ادراک شعور ہی کی بلندتر صورت بن جاتا ہے) مظہریت کا اہم عطیہ یہ ہے کہ وہ انتہائی داخلیت اور انتہائی خارجیت کو ایک وحدت میں ڈھالتی ہے۔ اس وحدت کی تشکیل چونکہ عقلیت کے قیاسات کی بنیاد پر ہوتی ہے، اس لیے تمام موجودات ابہام کا شکار ہوتے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی بھی قطعی اور فیصلہ کن بات نہیں کہی جا سکتی۔ یہی نہیں، ہر موجود حقیقت اپنی افتادِ طبع کے اعتبار سے بھی مبہم ہوتی ہے۔

عقلیت کا پیمانہ پونتی کے نزدیک انسانی تجربے ہیں جن میں عقلیت اپنا انکشاف کرتی ہے۔ "یہ کہنا کہ عقلیت کوئی وجود رکھتی ہے یہ کہنے کے مترادف ہوگا کہ تناظر کا اختلاط ہوتا ہے، مدرکات ایک دوسرے کی تصدیق کرتے ہیں اور اس طرح ایک معنی ظہور پذیر ہوتا ہے۔" (88) معنی متعین نہیں ہوتے اس لیے ان کا مظہر بھی مبہم (غیر متعین) ہوا۔ مظہریت کے بارے میں پونتی یہ بھی کہتا ہے کہ اگر علم کا یہ شعبہ ایک باقاعدہ فکری عقیدہ یا فلسفیانہ نظام بننے سے پہلے، ایک تحریک کی شکل میں رونما ہوا تو یہ نہ کسی حادثے کا نتیجہ تھا نہ اس کا مقصد کسی فریب کو عام کرنا تھا۔ حادثے غیر متوقع ہوتے ہیں چنانچہ مبہم، اور فریب مقصد میں نہیں بلکہ مظہر میں فی نفسہ موجود ہوتا ہے۔ پونتی مظہریت کو اس کے انہماکِ ذہنی، اس کے تحیر، اس کی آگہی کے تقاضے اور دنیا یا تاریخ کے معنی کو گرفت میں لینے کی اس کی آرزو کے باعث اتنا ہی دشوار طلب قرار دیتا ہے جس کی مثال بالزاک، پروست، والیری اور سیزین کے کارنامے پیش کرتے ہیں۔ اس طرح مظہریت پونتی کے خیال میں نئی فکر کی عام جستجو کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ (89)

تعقل پر ادراک کو فوقیت دینے کا سبب پونتی یہ بتاتا ہے کہ ہم ہمیشہ ادراک کی دنیا میں رہتے ہیں اور ہمارا سابقہ ہر لحہ ایسے ذہنی اور حسی تجربوں سے پڑتا ہے جن کی کوئی عقلی توجیہہ نہیں ہو سکتی۔ انتقادی فکر اس دنیا سے ہمارا حقیقی رشتہ ختم کر دیتی ہے چنانچہ اشیا یا مظاہر کی عام دلیل سے اس کا تعلق قائم نہیں رہ پاتا۔ ایسی صورت میں وجود کے کسی قطعی یا معنی خیز نتیجے تک پہنچنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا کیوں کہ انسان بہر صورت" دنیا میں رہنے والی ہستی" ہے، ایسی

دنیا میں جو غیر متوقع کیفیتوں اور وقائع سے معمور ہے۔ مظہریت اس کے جھیلے ہوئے تجربوں کی بازیافت کرتی ہے، چنانچہ سائنس یا تعقل کے حدود سے گزر کر اسے پھر پیچھے لوٹنا پڑتا ہے۔ لیکن جھیلے ہوئے تجربے کے معروضات ہمیشہ غیر واضح ہوتے ہیں اور اچانک بالکل بدلی ہوئی صورت میں نظر آتے ہیں۔ ایک شخص جو چند لمحے پہلے اجنبی اور خوفناک دکھائی دیتا تھا دوسرے لمحے میں اس کے چہرے پر نرمی اور رفاقت کی روشنی پھیل جاتی ہے۔ ایک رنگ کبھی اچھا لگتا ہے اور کبھی بیزاری کا احساس پیدا کرتا ہے۔

اس ابہام کی خلش کو دور کرنے کا طریقہ کیا ہوگا؟ پونتی مطلق تصورات کی اسی اضافیت کے پیش نظر ایک درمیانی راستے کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ مثلاً تجربیت کو وہ اس لیے ناقص سمجھتا ہے کہ وہ اس حقیقت کو دیکھنے سے قاصر رہتی ہے کہ ہمیں یہ جاننے کی ضرورت بھی ہوتی ہے کہ ہم کیا چاہتے ہیں یا کس شئے کے منتظر ہیں، کیوں کہ ضرورت کے احساس کے بغیر کسی شئے کی جستجو نہیں کی جاتی۔ اسی طرح فکریت یہ نہیں سمجھ پاتی کہ ہم جس شئے کے متلاشی ہیں اس کا کوئی علم ہمیں نہیں، کیوں کہ وہ ہماری نگاہوں سے اوجھل ہے، ورنہ ہمیں اس کی تلاش نہ ہوتی۔ دونوں کے بیچ خالص ایک درمیانی راستے " پیکر خیال (Body-subject) کی اہمیت کا احساس پیدا کرتے ہیں جس سے یہ مراد ہے کہ نہ تو یہ خالص شئے ہے نہ صرف خیال، اس لیے مبہم ہے۔ حقیقت پسندی اور داخلیت یا تعینیت اور سارتر کے مطلق آزادی کے تصور کے مابین بھی پونتی بیچ کی راہ نکالنے پر زور دیتا ہے۔ سارتر آزادی کو یا تو مکمل کہتا ہے یا لاموجود۔ اس کے برعکس پونتی کا خیال ہے کہ اصل حقیقت نہ تو مکمل آزادی ہے نہ اس کی لاموجودیت۔ اگر آزادی مکمل ہو جائے تو ہم اپنے چند افعال کو جن کا تعین ہماری مخصوص صورت حال کرتی ہے اور جو دوسروں سے بالکل آزاد ہوتے ہیں، انھیں اپنے دوسرے افعال سے متاثر نہ کر سکیں گے۔ آزادی میں بھی صورت حال کی بدلتی ہوئی کیفیتیں اور شرطیں ایک عمل کو دوسرے سے الگ کرتی جاتی ہیں۔ پونتی مارکس کے اس تصور کا قائل ہے کہ انسان ایک سماجی صورت حال میں جنم لیتا ہے اور سماجی وجود کے طور پر اس کے طرز عمل کا تعین اس کے حالات کرتے ہیں۔ اسے یہ آزادی نہیں ہوتی کہ تاریخی اعتبار سے مشروط ذات کو (اس کے گرد و پیش یا ماحول سے) کلیتاً الگ کر دے۔ لیکن سماجی صورت حال طرز عمل کا مکمل طور پر تعین نہیں کرتی، اسی طرح جیسے کہ اشیا کے مروجہ معانی استخراج معانی کے ذاتی عمل کو پوری طرح پابند کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ یہیں انفرادیت کے اظہار کا امکان رونما ہوتا ہے اور سخت گیر معاشرے میں بھی ذات کی آزادی کے تصور کا جواز فراہم کرتا ہے۔ فلسفیانہ فکر، جسے عقلیت کے تابع ہونے کے سبب سماجی حقیقت کا درجہ دے دیا جاتا ہے، ذات کی شمولیت (یا اس کے جبر) سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ فلسفہ اس جستجو کا نام ہے کہ دنیا (یا انسان) کی اصل کیا ہے۔ لیکن جب بھی ہماری فلسفیانہ فکر یہ جستجو شروع کرتی ہے تو یہ جستجو فکر اور ہماری اپنی ذات کی ہویت میں منقسم ہو جاتی ہے۔ اس لیے فلسفی

صرف اس حقیقت کا اظہار کرنے کا دائی کیوں کر ہوسکتا ہے جو خالصتاً تفکر کا نتیجہ ہو۔ وہ جو کچھ بھی بتائے گا اس میں مظاہر کی طرف اس کے ذاتی رویے کی گونج شامل ہوگی اور اس کے الفاظ سے حقیقت کی جو بھی تصویر ابھرے گی وہ لازمی طور پر اس تصویر (امکان) سے مختلف ہوگی جو اس نے اپنی جستجو کے آغاز سے پہلے دیکھی تھی۔(90)

اس طرح ہر حقیقت مبہم ہو جاتی ہے اور اس کے ابعاد یا حدود کو متعین کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ابہام کی اس ناگزیریت کے سبب پونتی ہر مطلق تصور کو فلسفے کے دائرے سے خارج کرتا ہے۔ انسان جس ماحول میں رہتا ہے اس کی طرف اس کے رویے ہر لمحہ چونکہ بدلتے رہتے ہیں اور انھیں کے ساتھ ساتھ حقیقتوں کی نوعیتیں بھی بدلتی جاتی ہیں، اس لیے کسی بھی حقیقت یا طرز احساس پر کوئی قطعی حکم نہیں لگایا جاسکتا۔ جو اسرار یا جو پیچیدگی مظاہر میں ملتی ہے اس کا عکس فلسفی کی فکر میں بھی رونما ہوتا ہے۔ اس لیے نہ تو وہ کسی اصول کو کلیہ بنا سکتا ہے نہ اپنی فکر کے کسی نتیجے کو فیصلہ کن سمجھنے کا مستحق ہے۔ پونتی کہتا ہے:

> ہم جب دوسروں کے ساتھ رہتے ہیں تو ان پر ہمارا کوئی ایسا فیصلہ ممکن نہیں جو ہمیں ان سے الگ اور آزاد کردے۔ یہ کہنا کہ "سب بیکار ہے" یا "سب شر" ہے یا اسی طرح یہ کہنا کہ "سب خیر ہے" جسے بہ مشکل اس شر سے متمائز کیا جاسکتا ہو، فلسفے سے ایسی باتوں کا کوئی علاقہ نہیں۔(91)

کوئی بھی فلسفیانہ تصور کسی متعین اصطلاح یا لفظ یا تعریف میں وجود اور اس سے ہم رشتہ حقائق کو سمیٹنے پر قادر نہیں ہے۔ نئی زندگی نے نئے انسان کو اور زیادہ پیچیدہ کر دیا ہے اس لیے یہ سمجھنا کہ کسی منصوبہ بند یا فیصلہ کن فکر میں اس کے پورے وجود کا احاطہ کیا جاسکتا ہے محض خوش فہمی ہے۔ پونتی کے فلسفے کو ابہام کا فلسفہ کہا گیا ہے۔ پونتی کے نزدیک یہ ابہام زندگی میں ہے۔ انسانی وجود میں ہے۔ اس کے جذبہ وخیال میں ہے اور اس کے صیغۂ اظہار کا فطری اور ناگزیر عنصر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے انسان کی ماہیت کا بیان کسی ایک مکتب فکر کی روشنی میں ہمیشہ ناقص اور ادھورا رہے گا، تاوقتیکہ اس فکر کی حدیں اتنی وسیع نہ کردی جائیں کہ وہ متضاد تجربوں اور کیفیتوں کو یکساں حقیقت کے طور پر برت سکے اور ہر انسانی عمل کو اس امتیاز کے بغیر کہ وہ اچھا ہے یا برا، انسانی عمل اور اس لحاظ سے فطرت کا اظہار سمجھے۔

سارتر کو کچھ لوگ رومانی عقلیت پرست کہتے ہیں، کچھ اس کی وجودیت کو ایک نئی انسان دوستی (Humanism) کا نام دیتے ہیں۔ اور اس کا سبب یہ بتاتے ہیں کہ سارتر دوسرے معاصر ادیبوں کی اکثریت کے برعکس سیاسی مسائل کی طرف سے آنکھیں بند رکھنا معیوب سمجھتا ہے اور ہر انسانی مسئلے کو ایک حساس انسان اور دانشور کی نظر سے دیکھتا ہے۔ چنانچہ 1966ء میں جب برٹرینڈ رسل نے ایک بین الاقوامی جنگی ٹریبونل قائم کیا تو اس کی رکنیت سارتر نے بھی قبول کرلی۔ رسل نے (خودنوشت کی تیسری جلد ص 237) پر اس واقعے کا ذکر کیا ہے)

سارتر کی شمولیت پر خوشی کا اظہار کیا ہے اور لکھا ہے کہ ٹربیونل میں وہ سارتر کے حوصلے کو قدر کی نگاہ سے دیکھتا تھا۔ یعنی عالمی معاملات میں سارتر کی آواز اپنی اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن بعض حلقوں میں سارتر محض ایک اشتہار باز اور دلچسپ ادبی شخصیت تصور کیا جاتا ہے، جو جنگ عظیم کے بعد کی مغربی ثقافت کے زوال کا شارح ہے اور اسے باقاعدہ فلسفی کا رتبہ دینا غلط ہوگا۔

سارتر وجودیت کے بنیادی مسئلے (یعنی انسانی وجود کی وہ اساس حقیقت جو عقل کی حقیقت سے متمائز ہو) کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا اور اپنی نظر کو فلسفیانہ موشگافی کے حوالے نہیں کرتا۔ دوسرے تمام وجودی مفکر اسی مسئلے کو تجزیے کا محور بناتے ہیں۔ سارتر کے افکار کا احاطہ کرتے ہوئے ولیم بیریٹ نے اس کی وجودیت کو انسان دوستی ہی کی ایک نئی ہیئت کہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "انسان دوستی کے ہر تصور کی طرح سارتر کی وجودیت بھی یہ سکھاتی ہے کہ نوع انسانی کا مناسب مطالعہ انسان کا مطالعہ ہے" یا جیسا کہ مارکس کا قول ہے: "نوع انسانی کی جڑ انسان ہے۔" ظاہر ہے کہ اس حد تک سارتر وجودیت کے تصور سے روگردانی نہیں کرتا۔ اس پر اعتراض اس وقت ہوتا ہے جب سارتر یہ ماننے کے باوجود کہ انسان کی جڑ انسان ہے، یہ بتانے سے گریز کرتا ہے کہ انسان کے وجود کی جڑیں کیا ہیں اور کہاں تک جاتی ہیں؟ اس سوال کی اہمیت نے فلسفیانہ تفکر سے قطع نظر، تخلیقی اظہار کے تمام شعبوں میں بھی انسان سے متعلق دوسرے سوالات کو پس پشت ڈال دیا ہے، لیکن سارتر اس بحث میں الجھتا ہوا کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ "وہ انسان کو جڑ سے محروم (تنہا) چھوڑ دیتا ہے۔" ولیم بیریٹ کے نزدیک اس کا سبب یہ ہے کہ سارتر شہری دانشور کی اعلیٰ ترین مثال ہے۔ شاید ہمارے عہد کا سب سے ذہین اور باصلاحیت دانشور لیکن اس نوع کے عام دانشوروں کی طرح اجنبیت (Alienation) کے ناگزیر احساس کا شکار بھی ہے۔ "وہ جدید شہر کی فضا، اس کے قہوہ خانوں، اس کے مضافات اور سڑکوں میں اس طرح سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے گویا اب انسان کے لیے کوئی گھر رہ ہی نہیں گیا۔" (92) اگر غور سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ سارتر کے اس رویے کا سبب دانشوری کا رسمی پوز نہیں بلکہ فن کا جبر اور انسانی صورت حال کی مکروہ حقیقتوں کا احساس ہے، جو اس کے حسی اور ذہنی نظام پر اس حد تک اثر انداز ہوتا ہے کہ اسے اس مسئلے سے ہٹ کر کسی معروضی فلسفیانہ تفکر تک جانے نہیں دیتا۔ بحیثیت فلسفی یہ سارتر کی نارسائی ہے لیکن ادیب کے فرائض کی ادائیگی میں یہ نارسائی حائل نہیں ہوتی۔ وہ انسانی مسائل کے بارے میں سوچتا ہی نہیں، انھیں شدت کے ساتھ محسوس بھی کرتا ہے اور اپنے ذاتی یا تخلیقی تجربے کو تفکر کے ٹھہراؤ کے بجائے جذباتی اضطراب اور تاثر کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ البتہ اس نکتے پر غور کرنا ضروری ہے کہ سارتر بحیثیت ادیب جیسا اور جو کچھ بھی نظر آتا ہے، بحیثیت مارکسی وجودیت پرست وہ اپنے ہی طرز فکر سے دور اور بعض اوقات مخالف راستوں پر کیوں دکھائی دیتا ہے؟ ادب کی ناگزیر شرائط کے جس بار کو وہ خود الگ نہیں کر سکتا اسے اٹھانے اور سنبھالنے کا تقاضا اپنے معاصر ادیبوں سے کیوں کرتا ہے؟

سارتر کے پہلے ناول ''متلی''(La Nau See) میں اس کی فکر کا پیرایہ جذباتی ہی ہے۔ وہ وجود کو محض اصطلاح نہیں سمجھتا، ایک تجربہ سمجھتا ہے۔ لیکن موجود ہونے کا مطلب اگر صرف یہ ہے کہ بس ''رہنا ہے'' اور اپنے اصل مصرف کو نظر انداز کر کے دنیاوی مطالبات سے مفاہمت کر لینا اور کاروبار حیات کے لیے خود کو وقف کر دینا ضروری ہے، تو دنیا اور وجود کی حقیقت آنکھوں سے اوجھل ہو جائے گی۔ سارتر اس کمزوری کو فرض یا ذمے داری کا پرفریب نقاب عطا کرنے کے خلاف ہے کیوں کہ اس کا نتیجہ بجز اس کے کچھ اور نہ ہوگا کہ انسان اپنی روحانی موت کو قبول کر لے۔ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ دنیا انسان کے لیے ایک زبردست بوجھ ہے۔ اس کے حدود اتنے سخت اور سنگین ہیں کہ ان میں اپنی مرضی کے مطابق چلنا پھرنا، حتیٰ کہ سانس لینا بھی سہل نہیں۔ ان بندشوں میں بھی اگر انسان ناگہانی ضرورتوں اور حالات کا مقابلہ کرنے کی ہمت پیدا کر سکے تو وہ اپنے وجود کی آزادی کا اظہار کر سکتا ہے۔ آخری اور بنیادی آزادی جسے کوئی بھی بیرونی طاقت زیر نہیں کر سکتی ''انکار'' کی آزادی ہے۔ سارتر آزادی کو انکار یا نفی ہی کی زائیدہ کہتا ہے۔ اس انداز نظر کو منفی کہا جائے یا تخریبی، سارتر اسے تخلیقی اظہار کا جوہر سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اذیت کے احساس کی شدت خواہ چند لمحوں کے لیے انسان کو شعور سے بیگانہ کر دے اور وہ کسی بیرونی جبر کو تسلیم کر لے، لیکن جب تک اس کا شعور اس کے ساتھ ہوگا وہ کم از کم اپنے باطن میں اس جبر سے انکار کی لو کو بجھنے نہ دے گا۔ اس طرح آزادی اور شعور باہم مربوط ہو جاتے ہیں۔ ''متلی'' کا مرکزی کردار ایک مؤرخ ہے جو اپنے روحانی سفر میں دفعتاً دنیا کے ناگہانی تقاضے اور ماضی سے اپنی لاتعلقی کے احساس سے دوچار ہوتا ہے۔ اس سے پہلے یہی ماضی اس کے لیے سحر انگیز تھا کیوں کہ اس سے حال کے گریز پا لمحوں کو ایک جہت ملتی تھی۔ اس نے پہلے سوچا تھا کہ ''ہر واقعہ جب اس کا رول ختم ہو جاتا ہے تو اسے اپنی ایک حیثیت مل جاتی ہے۔ متانت کے ساتھ (خیال کے) ایک ڈبے میں بند وہ ایک معزز تجربہ دکھائی دیتا ہے۔ اس کی لاشیت کا تصور ذہن میں لانا کتنا مشکل ہے۔'' لیکن اب وہ یوں سوچتا ہے کہ ''مجھے پتہ چل گیا ہے کہ اشیا پوری طرح وہی ہیں جیسی کہ وہ دکھائی دیتی ہیں اور ان کے پیچھے کچھ بھی نہیں۔ یعنی ہر لمحہ نئے لمحے کے ساتھ مرتا جاتا ہے۔ ماضی صرف ماضی بن جاتا ہے اور حال کا ہر لمحہ ایک غیر مشروط، آزاد اور قائم بالنفس حقیقت۔ اس طرح سارتر کے نزدیک یہ سوچنا غلط ہے کہ ماضی انسان کی تشکیل و تعمیر کرتا ہے۔ ہر انسانی عمل اس لحاظ سے آزاد ہے کہ اپنے بیشتر واقعات سے وہ بالکل جدا ہو چکا ہے، ماضی کی لاشیت کے باعث، ہماری فطرت مستقبل کے سلسلے میں ہمارے انتخاب میں مضمر ہے اور اس ڈھانچے میں نہیں جسے ہم سے پہلے تیار کیا گیا تھا اور جواب تک ہماری تعیین کر رہا ہے۔'' اپنی آزادی کے لیے یہاں سب سے مؤثر طاقت ''انکار'' کی آواز ہے۔ اور آواز کا سرچشمہ شعور ہے، چنانچہ جب تک انسان کا شعور داغدار نہ ہو جائے اس کی آزادی محفوظ رہے گی۔ ایک ایسے موڑ پر جہاں عمل کی تمام راہیں مسدود ہو چکی ہوں، آزادی کا یہ تصور سارتر کے

خیال میں مکمل اور مطلق سچائی ہے اور اسی کی مدد سے انسان کو اپنا صحیح وقار اور وجود کا سچا تجربہ حاصل ہوتا ہے۔ سارتر کا ایک کردار "مہلت قبل سزائے موت" Reprieve کا مصنف) کہتا ہے:

ایک انسانی وجود کے لیے "ہونے" کا مطلب اپنے آپ کو منتخب کرنا (پہچاننا) ہے۔ اسے نہ تو اپنے خارج سے کچھ ملتا ہے نہ اپنے اندروں سے جسے وہ وصول یا قبول کر سکے۔ پس آزادی (بجائے خود) ہستی نہیں ہے۔ یہ انسان کی ہستی ہے۔ یعنی (گردوپیش کی دنیا میں) نہ ہونا۔"

یہی کردار پھر کہتا ہے:

اندروں (باطن) کچھ بھی نہیں۔ یہاں کچھ بھی نہیں۔ میں کچھ نہیں ہوں۔ میں آزاد ہوں۔(93)

اس موقع پر یہ سوال سامنے آتا ہے کہ اپنے وجود کی لاشیت کو پہچاننے کے لیے انسان کو کچھ "ہونا" بھی پڑتا ہے۔ اس شعور کا سرچشمہ کیا ہوگا؟ سارتر یہ جواب دیتا ہے کہ انسان کا ہر شعور ارادی ہوتا ہے اور کسی نہ کسی شے پر مختتم اور مرتکز ہوتا ہے۔ چنانچہ انسانی شعور کو اپنا شعور بھی ہونا چاہیے۔ ایسی خود شناس ہستی کا وجود انسان کے جو ہر یا عین کے پیکر (وجود) کی ایک کیفیت کا وسیلہ اظہار ہے۔ سارتر نے علم الوجود کی اصطلاحوں میں نفسیاتی تجربوں کو منتقل کرنے کی سعی کی ہے۔ سارتر کا "غیر" (Ohter) اپنی ہی ذات کے لاشعور سے عبارت ہے جسے وہ ڈراؤنا اور کریہہ قرار دیتا ہے۔ دوسرا شخص جو باہر سے ہمیں دیکھتا ہے، اس کے نزدیک ہماری ذات ایک "شئے" ہوتی ہے۔ اس کی آنکھیں ہمارے وجود کی گہرائیوں میں اترتی جاتی ہیں اور ہمیں پوری طرح اپنے شکنجے میں جکڑ لینا چاہتی ہیں۔ سارتر کا خیال ہے کہ یہی کیفیت جنسی عمل کو ایک جنگ کی صورت دیتی ہے، یعنی مرد عورت کو مکمل طور پر حاصل کرنا (اس کے وجود کی نفی) چاہتا ہے جب کہ عورت کی آزادی بار بار مانع آتی ہے، لیکن بالآخر وہ مغلوب ہو جاتی ہے۔ مرد اسے اپنے استعمال اور انبساط کے لیے حسب منشا ایک شے بنا دیتا ہے۔ دوسروں کو سارتر جہنم اسی لیے سمجھتا ہے کہ وہ اپنے ذاتی مقاصد و مفادات کی خاطر وجود کو ایک شے بنانے کے درپے رہتے ہیں۔ اس آزار کا مقابلہ وہ لاشیت کے ہتھیار سے کرتا ہے۔ یعنی جب کوئی دوسرا شخص ہم پر نظر ڈالتا ہے تو ہمیں فوراً اپنی ہستی کا احساس ہوتا ہے۔ ہم ایک ایسی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں جو ہم پر بوجھ بن جاتی ہے اور ہماری ہستی ہماری نہیں بلکہ ایک بیرونی اثر کے باعث تبدیل ہونے کے بعد خود ہمارے لیے اجنبی بن جاتی ہے۔ ہم اسے برداشت اس لیے کر جاتے ہیں کہ وہ ہماری نگاہ میں اپنا وجود نہیں رہ جاتی۔ چنانچہ دوسروں کے جبر سے رہائی کے لیے اپنے آپ سے یہ انقطاع ضروری ہے، جو اپنی ذات کو ہنگامی حالات میں اپنے ہی لیے "لاشئے" بنا دے۔

اسی لیے سارتر برہنے اور کھرے شعور کے تصور کی حفاظت پر زور دیتا ہے، ایسا کھرا شعور جو سائنسداں میں ہوتا ہے اور جس کی مدد سے وہ ہر حقیقت کو اس سے قطعاً لاتعلق ہو کر دیکھنے پر قادر ہوتا ہے۔ (سارتر اس لاتعلقی کی حد کا تعین نہیں کرتا۔ مکمل لاتعلقی ممکن بھی ہو سکتی ہے یا نہیں۔ یہ سوال بہت اہم ہے) سائنسداں اپنی زیر تجزیہ حقیقت کے کسی باطنی تاثر سے مرعوب و مغلوب نہیں ہوتا اور "شئے" کو "لاشئے" کے مترادف بنا دیتا ہے۔ لاشیت کے اسی تصور سے سارتر نے کچھ اثباتی خصائص بھی منسوب کیے ہیں۔ مثلاً وہ سمجھتا ہے کہ یہ تصور "ہستی کے شدید جذبے کا مخزن" ہے۔ یہ انسان کو حقیقی اور مستحکم بننے میں مدد دیتا ہے اور کبھی کبھی اپنی غلط روی کے باعث یہ خدا کی تخلیق کر لیتا ہے۔ اسی غلط روی کو سارتر انسانی فطرت کی کمزوری کا نتیجہ کہتا ہے۔ چنانچہ اپنی خود نوشت میں زندگی کے ابتدائی زمانے اور اس کی کلفتوں کا ذکر کرتے ہوئے سارتر نے لکھا ہے کہ "مصائب سے چھٹکارا مجھے خدا دلا سکتا تھا۔ میں اس کا ایک دستخط شدہ شاہ کار بن جاتا اور ایک آفاقی کورس میں اپنے حصے پر مجھے اعتماد میسر آجاتا۔ میں صبر کے ساتھ اس بات کا منتظر رہتا کہ وہ خود کو مجھ پر منکشف کرے گا۔ اس کا مقصد اور میری ضرورت (اس طرح دونوں کی تکمیل ہو جاتی)۔ میں مذہب سے آگاہ تھا۔ میں نے اس سے امیدیں قائم کی تھیں اور وہی میرا علاج تھا۔ اگر اسے مجھ سے الگ رکھا گیا ہوتا تو میں نے اپنے آپ اسے ایجاد کر لیا ہوتا۔ (94) پھر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ "میں ایک اجاڑ اور سنسان شیش محل تھا جس میں ہنگامی صدی اپنی اکتاہٹ کا عکس دکھاتی تھی۔ میں اس عظیم ضرورت کو پورا کرنے کے لیے پیدا ہوا تھا جو مجھے اپنے وجود کی تھی۔" یعنی رفتہ رفتہ سارتر پر یہ حقیقت واضح ہوتی گئی کہ خدا کا تصور اس کے ذہنی خلا کو پر کرنے یا الجھنوں کو دور کرنے سے قاصر تھا اور اس کی ہستی کا مقصد صرف یہ تھا کہ اپنے وجود کو پا سکے۔ خدا کی طرف میلان کے دور میں بھی اس نے بالآخر یہ محسوس کر لیا تھا کہ خدا انسان کی تخلیق ہے، یا اس کی پنہاں قوتوں کا نام اور ایک نفسیاتی مطالبے کی آسودگی کا ذریعہ۔ پہلے وہ اپنی ہستی کے تناظر میں اس مطالبے کا احساس کرتا ہے، پھر یہی مطالبہ وجود پر مرکوز ہو جاتا ہے۔

سارتر نے فرائڈ کی تنقید بھی اسی نقطۂ نظر سے کی ہے کہ فرائڈ کا جنسی جبلت کی مرکزیت کا تصور انسان کی وجودی تنہائی کا حجاب بن جاتا ہے: ایک ایسی تنہائی کا حجاب جو اقدار سے عاری اور خدا کے تصور سے خالی دنیا میں انسان کے حواس و اعصاب پر چھائی رہتی ہے۔ فرائڈ کے سادہ لوح مقلدین تنہائی کے اس عذاب سے بچنے کا ایک سہل نسخہ ڈھونڈ لیتے ہیں کہ یہ تنہائی انسان کے جنسی تقاضے کے علاوہ کسی اور حقیقت کا نتیجہ نہیں، چنانچہ انسانی کوشش بآسانی اس تقاضے کی تکمیل پر قادر بھی ہے۔

بیک وقت متضاد عناصر کی شمولیت نے سارتر کی فکر کے ابعاد ایک دوسرے میں گڈ مڈ کر دیے ہیں۔ مثلاً وہ اس شعور کا حامی ہے جو کسی شئے کے تجزیے میں حتی الوسع معروضیت سے کام لے، یعنی سائنسی شعور۔ وہ کمیونسٹ

پارٹی کے ساتھ عملی سیاست میں حصہ لینے کا مخالف بھی نہیں۔ وہ تحلیل نفسی کو جس کی بنیاد داخلیت پر ہے عیب سمجھتا ہے۔ وہ مارکس کا قائل ہے۔ دوسری طرف وہ آزادانہ انتخاب اور مرضی کو بنیادی حیثیت دیتا ہے اور وجودیت کی تعریف کرتے ہوئے داخلیت کو وجود کا نقطۂ آغاز قرار دیتا ہے:

> (وجودیت کو سمجھتے وقت) جو بات ان (وجود سے متعلق) معاملات کو الجھا دیتی ہے، یہ ہے کہ وجودیت پرستوں کی دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ جو عیسائی ہیں جن میں یاس پرس اور گیبریل مارسل کو شامل کرتا ہوں، دوسرے دہری وجودیت پرست جن میں میں ہائیڈیگر پھر فرانسیسی وجودیت پرستوں اور پھر خود کو رکھتا ہوں۔ ان میں جو بات مشترک ہے یہ ہے کہ ان سب کے خیال میں وجود عین (جوہر) پر مقدم ہے اور یہ کہ داخلیت کو وجود (کی دریافت) کا نقطۂ آغاز ہونا چاہیے۔

پھر چند ہی جملوں کے بعد وہ یہ بھی کہتا ہے:

> وجودیت کو انجماد کا فلسفہ نہیں کہا جاسکتا کیوں کہ یہ انسان کی تعریف عمل کی اصطلاحوں میں کرتا ہے۔ نہ ہی اسے انسان کی قنوطی دستاویز کہا جاسکتا ہے۔ اس سے زیادہ رجائی نظریہ کوئی نہیں، کیوں کہ انسان کا مقدر اسی میں مضمر ہے، نہ ہی اسے انسان کے عمل کو پست کرنے کی کوشش سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، کیوں کہ یہ اسے بتاتا ہے کہ امید صرف عمل میں ہے اور یہ کہ عمل ہی وہ تنہا شے ہے جو انسان کو زندہ رہنے کے قابل بناتی ہے۔ (95)

ان الفاظ سے سارتر کا یہ نظریہ سامنے آتا ہے کہ عمل انسان کا نشہ بھی ہے اور نجات بھی۔ اس سے زندگی زندگی بنتی ہے اور اسی سے انسانی وجود کے وقار میں اضافہ ہوتا ہے۔ مگر ہر عمل کی جہت ہمیشہ معین ہوتی ہے اور مستقبل کے کسی خاص نقطے کی جانب مائل۔ یہی نقطۂ عمل کا منتہا ہے یا وجود کا نصب العین۔ دشواری یہ ہے کہ سارتر اس ایجابی طرز فکر کے باوجود اپنے عمل کو کسی نایافت لمحے کے سپرد نہیں کرنا چاہتا اور کہتا ہے کہ "ہر نظریہ جو انسان کو اس لمحے سے باہر نکال لے جائے جس میں وہ اپنے وجود کی آگہی حاصل کرتا ہے، صداقت کو گنجلک اور منتشر کرنے والا نظریہ ہے"۔ (96) وہ ایک طرف تو اس عقیدے کا اظہار کرتا ہے کہ انسان آزاد ہونے کے لیے پیدا ہوا ہے۔ وہ آپ اپنا موضوع ہے۔ دوسرے (غیر) اس کے لیے جہنم ہیں، دوسری طرف وہ جدلیات میں الجھتا ہے اور اپنے لمحاتی جذبے کی حفاظت وحمایت کے لیے اپنے نظریے کی ماہیت ہی بدل دیتا ہے اور اپنے عارضی مقصد کی خاطر اسے ایک نئے معنی سے ہمکنار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنی وجودیت اور اپنی مارکسزم دونوں کو عزیز رکھتا ہے۔ وہ

آزادی سے انفرادی شعور یا ارادہ یا مرضی مراد لیتا ہے، لیکن اس بدیہی حقیقت کو نظر انداز کر دیتا ہے کہ انفرادی پسند و ناپسند کا معاملہ وہیں ختم ہو جاتا ہے جہاں سماجی ضرورتوں کی اہمیت کو تسلیم کر لیا جائے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ آج کی دنیا میں کسی ایسے دانشور کو ڈھونڈ نکالنا مشکل ہے جس کا میلان بائیں بازو کی طرف نہ ہو۔ لیکن "بائیں" کی حد وانتہا کیا ہے؟ اس سوال کو سارتر ٹال جاتا ہے کہ جسے برزنیف بایاں کہتا ہے وہ ماؤ کے نزدیک دائیں بازو کی سیاست ہو سکتی ہے اور جسے ٹیٹو سرخ سمجھتا ہے وہ برزنیف کے نزدیک زرد گلابی بھی ہو سکتی ہے۔(97)

کامیو کا اختلاف سارتر سے اسی مسئلے پر ہوا تھا کہ وجودیت اور مارکسزم میں مفاہمت ممکن ہو سکتی ہے یا نہیں؟ اس سلسلے میں ایک دلچسپ نکتہ ہربرٹ ریڈ نے پیش کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مارکسی وجودیت پرستوں سے زیادہ وجودی ہوتا ہے۔ اصولی طور پر عملاً ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا۔ وہ باطنی جوہر کے وجود کو تسلیم نہیں کرتا، (اس کے نزدیک) حقیقت صرف ایک ہے، تاریخی اور ارضی انسان۔ ایک ایسا جانور ہے جس کی نشوونما تاریخی زماں میں ہوئی ہے۔ ارتقا کی ایک مخصوص منزل پر اس نے شعور کی استعداد کو بڑھایا۔ لیکن اس میں کوئی اسرار نہیں ہے۔ اس کی نوعیت اور حدود مستقبل میں پھر بدل جائیں گے۔" ریڈ نے اپنی تصدیق لوکاچ کے ان الفاظ سے کی ہے کہ" انسان نے اپنے آپ کو اپنے کام کے ذریعہ تخلیق کیا ہے۔" جب انسان بالآخر اپنی ماقبل تاریخ کو عبور کر لیتا ہے اور سوشلزم کا قیام ایک مکمل اور معینہ صورت میں کرتا ہے، اس وقت ہم اس کی افتاد طبع میں ایک بنیادی ذہنی تبدیلی دیکھتے ہیں۔ خود کو تاریخی اعتبار سے تخلیق کرتے ہوئے، تاریخی اعتبار سے بدلتے ہوئے، انسان فطرتاً چند مخصوص اور مستقل عوامل کے ذریعہ دنیا سے منسلک رہتا ہے۔ (یعنی) اپنے کام اور اس کام سے رونما ہونے والے ایک مخصوص اور معینہ تعلق کے ذریعے۔ ریڈ کا خیال ہے کہ (مارکسی مفکروں کی طرح) شعور کے ارتقا کو ایک وجودی اور تاریخی واقعے کے طور پر برتنے کا مطلب یہ ہے کہ داخلی عوامل جدلیاتی تشکیل میں شامل ہو گئے، اور صرف یہی حقیقت انسان کے موجودہ اخلاقی اور ذہنی مرتبے تک اس کے ارتقا کی تشریح کر سکتی ہے۔(98)

اس وضاحت کے بعد بھی یہ سوال بے جواب رہ جاتا ہے کہ وجودیت چونکہ ایک تاریخی واقعہ (یعنی ماضی کا حصہ) نہیں ہے بلکہ ایک قائم بالذات نیز آزاد و خود مختار شخصی تجربے سے منسوب ہے، تو پھر اس کا رشتہ کسی ایسے نظریے سے کیوں کر جوڑا جا سکتا ہے جس کی بنیاد انفرادی تجربے کے بجائے اجتماعی سرگرمیاں اور بیرونی حقیقتیں فراہم کرتی ہیں۔ کامیو اور سارتر کے تنازعے کے اساس یہی تھی کہ سارتر مارکسزم سے اپنی وابستگی کا جواز جن نکات کے ذریعہ پیش کرتا ہے ان سے سارتر کی وجودی فکر کی تردید بھی ہوتی ہے۔ جہاں تک کامیو کا تعلق ہے، وہ بھی اپنے عہد کے سیاسی مسائل سے بے خبر نہیں تھا اور بعض مواقع پر اس نے نامطبوع حقائق کے خلاف عملی مزاحمت کی کوشش میں بھی حصہ لیا تھا۔ اس کا سیاسی موقف بہت واضح تھا اور اس کی پوری ذمہ داری اس نے اپنے سر لی تھی۔

لیکن اس کے سیاسی اور سماجی تصورات ایک ادیب کی حیثیت سے اس کے طرزِ فکر کی نفی نہیں کرتے۔ 'باغی' کی اشاعت کے بعد سارتر نے کامیو کے نام ایک خط لکھا تھا جس میں یہ الفاظ شامل تھے:

> تم تقریباً مثالی تھے تم نے اپنی ذات میں ہمارے عہد کے تمام تصادمات کو جھیلا تھا اور ان سے آگے بھی نکل گئے تھے، اسی گرمجوشی کے ساتھ جس کا اظہار تم نے ان تصادمات کو جھیلنے میں کیا۔ تم ایک حقیقی شخص تھے۔ سب سے زیادہ پیچیدہ اور (تجربات افکار سے مالا مال) شاتو بریاں کے ورثا میں سب سے زیادہ باصلاحیت اور ایک سیاسی مقصد کے ہوشمند محافظ۔ تمام خوش بختیاں اور صلاحیتیں اس وقت تمہارے ساتھ تھیں، جو تمہیں عظمت کے ایک احساس، حسن کی ایک پرجوش محبت، جینے کی مسرت، موت کے مفہوم تک لے جاتی تھیں۔ تب ہم تمہیں کتنا پیار کرتے تھے۔(99)

اس خط میں سارتر نے کامیو کی زندگی کے اس دور کی طرف اشارہ کیا ہے جب 1942ء اور 1946ء کے درمیان عملی سیاست میں کامیو احتجاجی سرگرم اور اپنی شہرت و مقبولیت کے عروج پر تھا۔ لیکن "باغی" میں کامیو نے جب نفی اور انکار کو ایک فلسفیانہ معنی پہنائے اور بغاوت کے ایک گہرے ہمہ گیر تصور کی وضاحت کی، تو سارتر کی رائے اس کے بارے میں بدل گئی۔ وہ یہ محسوس کرنے لگا کہ کامیو زماں اور مکاں کے حدود کو چھوڑ کر ایسے نقطۂ نظر کی جستجو میں سرگرداں ہے جو حقائق سے ماورا یا حقائق کے برعکس تھے۔ سارتر کے ایک شاگرد (فرانسس جینسن) نے کامیو پر یہ اعتراض عاید کیا کہ وہ تاریخیت کے معیاروں سے منحرف ہو گیا ہے۔ (اس کے اعتراضات کا اصل محرک سارتر ہی تھا) اعتراضات کی بنیادیں یہ تھیں۔

1- کامیو تاریخیت کے شعور کو مسترد کر رہا ہے اور اسے ہمارے عہد کے فنا پرست انقلابات سے تعبیر کرتا ہے اور خود کو تاریخ کے دائرے سے باہر رکھتا ہے۔ (یعنی وجود کو ایک منفرد مظہر سمجھ رہا ہے)

2- مارکسزم اور اسٹالن ازم کی تنقید کر کے کامیو رجعت پرستی کا مرتکب ہو رہا ہے۔ اس کی رجعت پرستی کی تصدیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ بورژوا اخبارات و رسائل میں اس کی کتاب پر توصیفی تبصرے شائع ہو رہے ہیں۔

3- علمی بحث اچھی بات ہے لیکن اس وقت حالات کا تقاضا یہ ہے کہ انڈوچائنا اور تیونس کے عوام کی جدوجہد آزادی کے ساتھ عملی تعاون کیا جائے۔ اس وقت اگر کوئی کمیونسٹ پارٹی پر حملے کرتا ہے تو وہ اس مقصد کو بھی نقصان پہنچاتا ہے۔ کمیونسٹ پارٹی ہی وہ تنہا قوت ہے جو عوام کو اس جدوجہد میں ایک ساتھ لے جا سکتی ہے۔(100)

کامیو نے اپنے عہد کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی سعی کی تھی اور وجود کی معنویت و مقصد کے مسئلے کو محض ایک

خاص واقعے یا زمانے کی گرفت سے نکال کر وجود کے ایک ازلی اور ابدی مسئلے کے طور پر سمجھنا چاہا تھا۔ سارتر کے شاگرد نے اس طرز کو محض فلسفیانہ موشگافی سے تعبیر کیا اور اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ کامیو حقیقتوں سے آنکھیں چرا رہا ہے۔ وہ وحشت اور لاحاصلی کی عام فضا میں امید کی باتیں کیوں نہیں کرتا۔ ان تمام اعتراضات کی اساس اس تصور پر قائم ہے کہ کامیو حقیقت پرست کیوں ہے؟ یہ حقیقت پرستی فنا پرستی کی مترادف ہے: ان اعتراضات میں انسان کی حقیقی صورت حال کے احساس کو نظر انداز کر کے مارکسزم کے رجائی زاویۂ نظر کے مطابق خواب پرستی کا تقاضا کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نقطے پر ادیب اور سماجی مصلح یا سیاسی نظریہ ساز کے راستے الگ ہو جاتے ہیں۔ جدیدیت نہ تو پیغامبری ہے نہ بشارت۔ کامیو نے ایک تخلیقی فن کار کے مناصب کی تکمیل کے لیے ہر اس بیرونی تسلط کو رد کیا، جو فن کار کو اس کی اصل حیثیت سے الگ کر سکے۔ لیکن مارکسزم پوری وفاداری کا مطالبہ کرتی ہے اور جذبہ و عمل کے ہر اظہار کو اپنے ہی حدود کا پابند رکھنا چاہتی ہے۔ یہ انداز نظر فطری آدمی کو سیاسی یا سماجی یا اخلاقی انسان بنانے پر زور دیتا ہے۔ جدیدیت فطری آدمی کی حفاظت کرتی ہے اور اسے اس کی تمام خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ قبول کرتی ہے، کیوں کہ حقیقت وہی ہے۔ اس کے اندرونی تصادمات اور پیچیدگیاں، اس کے عہد کے تجربات اور پیچیدگیوں کا عکس ہیں اور ساتھ ہی ساتھ انسان کے ازلی اور ابدی وجود کا بھید۔ کامیو انسان کو کسی بیرونی مقصد کا تابع نہیں سمجھتا بلکہ ہر مقصد پر اس کے وجود کو فوقیت دیتا ہے اور وجود جیسا کچھ بھی ہے اس کا مقدر ہے اور اس کا انفرادی تجربہ۔

کامیو نے ان اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے یہ کہا کہ "صرف پیغمبرانہ مارکسزم ہی میرے نظریے کی اس تردید کا جواز فراہم کر سکتی ہے۔ اگر کوئی انسانی تکمیل ایسی نہیں جسے ایک قدر کے اصول کی شکل دی جا سکے تو پھر تاریخ کا کوئی ایسا (قطعی) مفہوم کیوں کر ہو سکتا ہے جس کی تعریف کی جا سکے۔ اگر تاریخ کا کوئی مفہوم ہے تو انسان اس کو اپنا نقطۂ تکمیل کیوں نہیں بنا لیتا؟ فی الواقع نقاد (جینسن) صرف یہ چاہتا ہے کہ ہم سب کے خلاف احتجاج کریں، سوائے کمیونسٹ پارٹی اور کمیونسٹ ریاست کے"۔ وجودیت کی پہلی اور آخری وفاداری اپنی ذات سے ہے اور اسی کے وسیلے سے انسان اپنے وجود کے عرفان تک پہنچتا ہے۔ سارتر کا شاگرد مارکسزم کو اس عرفان کا حوالہ بنانا چاہتا ہے۔ خود سارتر نے کامیو کی اچانک موت پر ایک تعزیتی مضمون میں لکھا تھا کہ اس کی (کامیو کی) ضدی انسان دوستی نے جو محدود اور خالص ہے، جو درشت اور نفس پرستانہ ہے، زمانے کے بھاری اور بدوضع واقعات کے خلاف غیر یقینی جنگ چھیڑ دی تھی۔" (101) یعنی سارتر کامیو کو انسان دوست تو سمجھتا ہے، لیکن اس کی انسان دوستی کو محدود بھی کہتا ہے۔ سبب یہ ہے کہ کامیو زندگی کو اپنی ہی ذات کے آئینے میں دیکھتا ہے۔ وہ کامیو کی انسان دوستی کو خالص اس لیے کہتا ہے کہ کامیو اپنے شعور کو بیرونی حقائق سے آلودہ نہیں ہونے دیتا۔ وہ درشت اور نفس پرستانہ یوں ہے کہ کامیو صرف اپنی نظر کی رہبری کا قائل ہے (یا دوسرے الفاظ میں اس پر مجبور ہے) اور دوسروں کی طرف سے

تلقین وہدایت کی تعمیل کا منکر ہے۔ اس کی جنگ غیر یقینی اس وجہ سے ہے کہ اس کے پاس کسی سماجی یا سیاسی نظریے یا مذہبی عقیدے کا خوابنامہ نہیں، اور مستقبل سے ایک بے نام رشتے کے باعث مستقبل کا کوئی فیصلہ اس کی گرفت میں نہیں آتا کیوں کہ مستقبل اس کی ذات سے الگ ہے۔ وہ اس کے بارے میں صرف سوچ سکتا ہے۔ اسے برت نہیں سکتا اور اگر وہ اس کے بارے میں سوچے گا تو اپنی حقیقی اور برتی ہوئی صورتِ حال کے پس منظر میں۔ جب حالات اس حد تک بے یقینی کا شکار ہیں کہ حیاتیاتی سطح پر زندگی کا قیام بھی مشکوک نظر آنے لگا ہو، اس صورت میں کسی یقینی نتیجے کا استنباط کیوں کر ممکن ہو سکتا ہے۔

کشمکش کا یہ احساس کامیو کی وجودیت کو سارتر کی بہ نسبت زیادہ حقیقی اور معنی خیز بنادیتا ہے۔ اس کی گومگو کی کیفیت، اس کا اضطراب، اس کی اُداسی اور خاموش احتجاج، مروجہ مکاتب فکر کی اثر پذیری پر اس کا شک، مسلمات سے اس کا انکار، اقناعات سے اس کا انحراف، ماضی اور مستقبل کے بجائے حال سے اس کی غیر مشروط وابستگی، یہ تمام باتیں کامیو کو بیسویں صدی کے مسائل میں گھرے ہوئے نئے انسان کی ایک سچی تصویر کے روپ میں پیش کرتی ہیں۔

ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہ ہوگا کہ سارتر نئے انسان کی حقیقی صورت حال یا اس صورت حال میں گھرے ہوئے ادیب کی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں نیز فن کے مقاصد کا شعور نہیں رکھتا۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جاچکا ہے، سارتر کی تخلیقی فکر فلسفیانہ تفکر کی معروضیت یا غیر جذباتیت کا شکار نہیں ہونے پاتی۔ اس کی دردمندی، انسان دوستی اور اس کے شعور کا تاریخی حوالہ بہت روشن ہے۔ بیسویں صدی کی تاریخ کے پس منظر میں سارتر کی تخلیقی بصیرت ہمیں بے مثال دکھائی دیتی ہے۔ اور اس کے ناولوں، ڈراموں اور کہانیوں میں انسان کی حقیقی صورت حال یا ذاتی تجربوں کی گونج بہت صاف سنائی دیتی ہے۔ ان میں کبھی یہ نقش نہیں ابھرتا کہ انسان کو کیا ہونا چاہیے۔ ساری توجہ اس پر ہے کہ وہ کیا ہے۔ سارتر کی ہوش مندی، اس کی غیر معمولی تخلیقی استعداد، اس کی بصیرت اور دوربینی وجود کے اسرار ورموز کی تہہ تک پہنچنے کی قوت رکھتی ہے لیکن ساری خرابی اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ وہ اپنے زمانے کا قرض بھی اتارنا چاہتا ہے۔ اس کی حیثیت ایک عہد کے ضمیر کی ہوجاتی ہے۔ محض ادیب کی حیثیت پر وہ قانع نہیں ہوتا اور اس موہوم توانائی پر بھی قابض ہونا چاہتا ہے جو سیاسی قائدین اور سماجی معماروں کے حصے میں جاچکی ہے اور جس نے ادیب کو اپنی ہی دنیا میں اجنبی بنادیا ہے۔ وہ یہ تسلیم تو کرتا ہے کہ سائنس اور سیاست کا اثر براہِ راست اور زیادہ گہرا پڑتا ہے۔ لیکن اس حقیقت کو ہضم نہیں کر پاتا۔ ترغیبی ادب (Engaged Literature) کا نظریہ سارتر نے 1948ء میں پیش کیا تھا۔ اس نظریے کی اساس ادب کے موضوع پر ہے۔ سارتر موضوع اور ہیئت کے اتحاد کے مسئلے پر غور نہیں کر سکا۔ پوچیانی سے ایک انٹرویو کے دوران اس نے یہ اعتراف بھی کیا:

"......1948ء کے بعد سے میرے ذہن نے کچھ نہ کچھ ترقی کی ہے
1948ء میں میں سادہ لوح تھا۔ اس وقت تک میں مجیر العقول باتوں پر اعتقاد رکھتا
تھا۔ میرا ایقان تھا کہ عوام کو ادب کے ذریعے بدلا جاسکتا ہے مگر اب میں اس کو
نہیں مانتا۔ عوام بدلے ضرور جاسکتے ہیں مگر ادب کے ذریعے نہیں۔ یہ میں نہیں کہہ سکتا
کہ ایسا کیوں ہے ادب کا مطالعہ کرنے والوں میں تغیر ضرور ہوتا ہے مگر یہ تغیر پائدار
نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ادب لوگوں کو عمل پر نہیں اُبھار سکتا۔"(102)

اس انٹرویو میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ" آج کے دور میں ادیب ہونے کا مطلب ایک طرح کی بے بسی میں مبتلا ہونا ہے" لیکن بار بار اسے خیال آتا ہے کہ ادب کے ساتھ انصاف کہیں زندگی کے ساتھ بے انصافی نہ بن جائے۔ پھر مارکس کے اس خیال کا اثر کہ سوال زندگی کی تعبیر کا نہیں اسے بدلنے کا ہے، سارتر کو ذہنی الجھن میں مبتلا کردیتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ" ہمیں اپنے تصورات کو ادبی رنگ میں پیش کرنا چاہیے" اور یہ بھی کہ" ادیب دنیا کی بڑی خدمت کرسکتے ہیں، چاہے وہ خدمت صرف اتنی ہو کہ حالات کو بد سے بدتر ہونے سے روک سکیں۔ یعنی ادب کو ادیب کی معذوریوں کے اعتراف کے باوجود وہ ایک وسیلے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا اور صرف اتنا کافی سمجھتا ہے کہ ادیب اپنے خیالات کو ادبی رنگ میں پیش کرے۔ اس وسیلے کا مقصد دنیا کی خدمت ہے۔ یہاں سارتر ادب کو شخصیت سے تعلق کے مسئلے میں الجھا دیتا ہے اور اسے افادیت کے اس طلسم میں دوبارہ اسیر کرنے کا متمنی دکھائی دیتا ہے، جو بیسویں صدی سے پہلے ہی منتشر ہوچکا تھا اور بیسویں صدی کی نئی جمالیات جس سے زیادہ سروکار نہیں رکھتی، کیوں کہ اس کے یہاں مسئلہ صرف شخصیت اور تخلیقی عمل کے ربط کا نہیں، شخصیت کے سماجی معیار اور اقدار کا ہے۔ سارتر نے اپنے مختلف کرداروں کے ذریعے اس حقیقت کا انکشاف بھی بار بار کیا ہے کہ انسان اپنی معمولی عادتوں پر بھی قابو حاصل نہیں کرپاتا اور اس کے لیے کوئی کائنات موجود نہیں ہوتی، بجز داخلیت کی کائنات کے۔ لیکن چوں کہ وہ داخلیت کو معیوب بھی سمجھتا ہے اس لیے اسے روایتی تحلیل نفسی قرار دے کر وجودی تحلیل نفسی کی اصطلاح کے ذریعے ایک نئی داخلیت کا تصور عام کرنا چاہتا ہے اپنے متنازع فیہ مضمون" ادیب کی ذمہ داری" میں سارتر نے حسب ذیل منشور ترتیب دیا تھا:

1-اسے (ادیب کو) نجات اور آزادی کا ایک مثبت نظریہ وضع کرنا چاہیے۔
2-اسے ایسی حیثیت اختیار کرنی چاہیے کہ وہ مجبور و مقہور طبقوں کے نقطۂ نظر سے تشدد کی مذمت کرسکے۔
3-اسے مقاصد اور ذرائع کے مابین ایک معین رشتہ قائم کرنا چاہیے۔
4-اسے آزادی کے نام پر کسی بھی ایسے ذریعے کے استعمال کی اجازت دینے سے صریحاً انکار کردینا چاہیے

جس میں تشدد شامل ہو اور جس کا مقصد یہ ہو کہ ایک فلسفیانہ نظام کو قائم کیا جائے یا برقرار رکھا جائے۔

5- اسے مقصد اور ذریعے کے مسئلے پر دن رات دم لیے بغیر، اظہار خیال کرنا چاہیے اور بیچ بیچ میں اخلاقیات اور سیاسیات کے تعلق کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالنی چاہیے۔(103) اس مضمون میں سارتر کے یہ الفاظ بھی شامل ہیں کہ "اگر ادیب تجریدی انداز میں خیر اور شر کے مسئلے پر غور کرنے میں مصروف ہو جائے تو وہ اپنی امانت سے غداری کرے گا۔ ہر شخص یہ جانتا ہے کہ مجرد حیثیت میں خیر کا کیا مطلب ہوتا ہے۔ اس سے تو توقع یہ کی جاتی ہے کہ وہ لوگوں کو ان مسائل پر سوچنے میں مدد دے گا۔ آیا وہ اس کام میں کامیاب ہو سکتا ہے یا نہیں، یہ ایک الگ سوال ہے"۔ سارتر نے جس سوال کو ایک الگ سوال کہہ کر ٹال دیا ہے، وہی بنیادی سوال ہے۔ خیر اور شر کے تصورات، سماجی فلاح و بہبود کے منصوبے اور تعمیر و ترقی کی جدوجہد، انسان کی پوری مذہبی، فکری اور تاریخی روایت کا حصہ ہے۔ ادیب سماج پر ان زمانوں میں اثر انداز ہو سکتا تھا جب اجنبیت اور بے گانگی کے احساسات نے وبائی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ لیکن اس روایت کا حاصل کیا ہوا؟ بیسویں صدی کے عام فکری مزاج اور نئے انسان کے احساس محرومی اور بے بسی کا سلسلہ اسی سوال سے شروع ہوتا ہے۔ اس نے دیوتاؤں کے مٹی کے پاؤں بھی دیکھ لیے اور یہ منظر بھی کہ انسان اپنی مذہبی اور سماجی تربیت کے باوجود، اپنے اندر چھپے ہوئے شیطان کو اب تک رام نہیں کر سکا ہے۔ قوت کی پرستش فلسفہ بن گئی ہے اور عقل سیاست کی دریوزہ گر ہے۔ اخلاقیات اور سیاسیات کے تعلق کے جس مسئلے پر روشنی ڈالنے کا فرض سارتر ادیب کے لیے ناگزیر سمجھتا ہے، اس کی ادائگی مذہبی صحائف بھی کر چکے ہیں اور سماجی مفکر بھی۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ خیر کی پسپائی دیکھ کر شر سے مفاہمت نہیں کی جا سکتی اور کسی قدر کی شکست کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ اس سے کنارہ کشی اختیار کر لی جائے۔ لیکن ادب کے بنیادی مطالبات فنی اور تخلیقی ہیں۔ سارتر کی فکر ادیب کے سماجی رول کے تصور سے مغلوب ہونے کے باعث ان مطالبات کو ثانوی حیثیت دے دیتی ہے۔ اسی طرح اس کی وجودیت یساریت کی طرف میلان کے سبب بالآخر مارکسزم کے فکری حدود کو قبول کر لیتی ہے اور اس سے زیاں صرف وجود کی آزادی کا ہی نہیں ہوتا بلکہ تخلیقی عمل و اظہار کی خود مختاری پر بھی حرف آتا ہے۔ سارتر کا یہ کہنا ہے کہ "ہم کسی شاعر پر اس وجہ سے لعنت ملامت نہیں کر سکتے کہ وہ ایک شاعر کی حیثیت سے اپنی ذمہ داری سے منکر ہو جاتا ہے۔ (اور)......ہم اسے اس بات کا طعنہ نہیں دے سکتے کہ وہ ایک شاعر کی حیثیت سے کسی سماجی قضیے میں نہیں پڑا یا کسی تعمیری تحریک میں شامل نہیں ہوا۔"(104) یعنی شاعر کو سماجی ذمے داری سے سبکدوش سمجھنا، اور نثر نگار کو اس کا پابند قرار دینا بھی محل نظر ہے۔ تخلیقی عمل کی نوعیت شعری اظہار اور نثری اظہار میں وجود کی حقیقت کو نہیں بدل دیتی۔ البتہ تخلیقی اظہار کو صحافت سے متمائز کیا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نثر کا ہر پیرایہ صحافتی نہیں ہوتا۔

یہ اور ایسے کئی سوالات ہیں جنھیں سارتر کی وجودیت، اس کے مارکسی انسلاکات، اس کی معینہ انسان دوستی، اس کے عمل کے تصور اور اس کے سماجی نظریات کے باعث تشنہ یا بے جواب چھوڑ دیتی ہے۔ وہ بلاشبہ ایک عہد آفریں ادیب ہے۔ جس نے بیسویں صدی کو تخلیقی اظہار کی ایک نئی راہ دکھائی اور اپنی تخلیقات سے معاشرے میں ادیب کے رول کا ایک نیا معیار قائم کیا۔ اس کے اثرات عالمگیر ثابت ہوئے۔ اس کے کردار نئے انسان کے سچے اور جاندار خاکے ہیں۔ اس کی تخلیقی فکر جدیدیت کے فکری پس منظر کو اس کے بیشتر معاصرین سے زیادہ واضح اور روشن بناتی ہے۔ لیکن ادبی نظریہ ساز کی حیثیت سے اس کے قدم بار بار لغزشوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ ایک کامیاب ادیب اور متنازعہ مفکر ہے کہ اس کی فکر نئے انسان کی افتادِ طبع اور صورتِ حال کا کما حقہ احاطہ نہیں کرتی مگر اس کے تخلیقی کارنامے نئے انسان کا لازوال مرقع بن جاتے ہیں۔

وجودیت کے ترجمانوں میں دہریے بھی ہیں اور خدا پرست بھی اور ان میں سے ہر ایک زندگی اور وجود کے سلسلے میں ایک منفرد زاویۂ نظر کے ساتھ بیسویں صدی کی فکر یا نئے انسان کی ہزار شیوہ شخصیت کے اسرار کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ان میں سے ہر ایک انسان کو محض سماجی مظہر کی شکل میں دیکھنے کے بجائے اس کا مطالعہ ایک فرد کی حیثیت سے کرتا ہے۔ ان کی فکر کا بنیادی نقش وجود ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مجموعی طور پر ان کی فکر موضوعی ہے۔ لیکن یہ موضوعیت عینیت سے اس لیے الگ ہے کہ کائنات ان کے نزدیک واہمہ نہیں۔ یہ انسان کے ارضی وجود اور اس کی باطنی شخصیت کے رشتوں کی نوعیت کو سمجھنا چاہتی ہے۔ اس کے مسائل نئے معاشرے کے اس فرد سے وابستہ ہیں جو انسان بھی ہے اور انسان گزیدہ بھی۔ وجودیت کا خدا اسرورائی عقائد یا رسوم کا زائیدہ نہیں۔ یہ غیر ذات اور ماحول کے بوجھ سے رہائی، وجود یا نفس کی آزادی کے تحفظ اور ذاتی تجربات و حقائق کا اثبات کرتی ہے۔ یہ عقل کی آمریت سے انکار کرتی ہے، لیکن اس کی ناگزیریت اور حقیقت کو تسلیم بھی کرتی ہے۔ اپنے ابہام، اندرونی تضادات اور حسی تجربوں پر ارتکاز کے باعث، وجودیت کی فلسفیانہ قدر و قیمت جو بھی ہو، یہ حقیقت مسلم ہے کہ یہ آج کا فلسفہ ہے اور جدیدیت کا ایک نمایاں طرزِ احساس۔ زندگی کا قانون ہے کہ تہذیب سادگی سے پیچیدگی کی طرف بڑھتی ہے۔ بیسویں صدی کی تہذیب کی پیچیدگی، فرد کی پیچیدگی کا آئینہ ہے۔ وجودیت (اور اس طرح جدیدیت) اس پیچیدگی کا احساس بھی ہے اور اس کا اظہار بھی۔ کامیو کے باغی کا ایک جملہ ہے کہ سب کچھ حال کو دے دیا جائے یعنی پورا وجود حال کی ملکیت ہو۔ یہ کسی موہوم آرزو کا اظہار نہیں بلکہ ایک جبری صداقت ہے۔ وجودیت اسی صداقت کا تجزیہ ہے۔

جدیدیت کے شعری اور تخلیقی مسائل کو سمجھنے کے لیے نفسیات کے چند اصولوں اور میلانات کی آگہی بھی ضروری ہے، جو فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کے توسط سے نہ صرف یہ کہ انسانی وجود کے بعض گوشوں اور شخصیت کے عمل کا

انکشاف بنے، بلکہ نئی تخلیقی فکر، اظہار اور طریق کار پر براہ راست اثر انداز بھی ہوئے۔ سائنس، فلسفہ اور مذہبی فکر کی ایک باقاعدہ روایت بیسویں صدی کے آغاز سے پہلے موجود تھی۔ پندرہویں صدی کی نشاۃ ثانیہ نے مغرب کو جدیدیت کے ایک نئے شعور سے متعارف کرایا تھا۔ تحریک اصلاح دین ذات اور کائنات کے ایک نئے تصور کا حرف اولین تھی اور صنعتی انقلاب نے سائنس کو ایک نئے نظام و نظریۂ حیات کا محرک بنا دیا تھا۔ البتہ علم کے اعتبار سے نفسیات اور طریق کار کے طور پر تحلیل نفسی کی روایت کا آغاز گرچہ انیسویں صدی کے اواخر میں ہو چکا تھا، لیکن اسے واضح سمت بیسویں صدی میں ملی۔ تخلیقی اظہار و افکار کی طرح شعور و لاشعور کے عمل کا قصہ بھی اتنا ہی پرانا ہے جتنی فنون لطیفہ یا انسانی تمدن کی تاریخ۔ لیکن یہ مسائل بیسویں صدی سے پہلے کسی باضابطہ نظام فکر کا مرکز نہیں بنے تھے۔ مثال کے طور پر لاشعور اور جنسی جبلت کی فعلیت پر فلسفیانہ غور و خوض کا رجحان بیسویں صدی ہی میں عام ہوا۔ شوپنہار اور نطشے اس سے پہلے ہی ان نظریات کی نشاندہی کر چکے تھے اور انسانی ذہن کی پراسرار گیرائی اور گنجلک احساس کو کم و بیش انھیں خطوط پر سمجھنے کی سعی کی تھی۔ شعر کے لیے انسانی فطرت کا یہ تصور ہمیشہ سے ایک موضوع کی حیثیت رکھتا تھا۔ اسی لیے تحلیل نفسی کے موسس فرائڈ کا یہ خیال غلط نہیں تھا کہ لاشعور کی دریافت کا جو سہرا اس کی سترویں سالگرہ پر اس کے سر باندھا جا رہا تھا، شاعر اور فلسفی بہت پہلے سے اس نقش کو منور کرتے آ رہے تھے۔ انیسویں صدی کی رومانی تحریک تحلیل نفسی کی اہمیت کا نقطۂ عروج تھی۔ شعرا سے قطع نظر، عام تعلیم یافتہ طبقے نے بھی یہ سوچنا شروع کر دیا تھا کہ تعقل جذباتی زندگی کے لیے تباہ کن ہی نہیں انسانی شخصیت کا ادھورا عمل اور اظہار بھی ہے۔ اس لحاظ سے فرائڈ کے افکار فی الواقع روح عصر کی ترجمانی کرتے ہیں اور امر مخفی کے اس تصور کو بے نقاب کرتے ہیں جسے اخلاقیات کے رسمی معیاروں نے ذات کا ظلمت کدہ یا شر کی آماجگاہ قرار دیا تھا۔ فرائڈ نے امر مخفی یا لاشعور کو ایک ایسی طاقت کے طور پر دیکھا جو تعقل سے بے نیاز ہمہ وقت سرگرم کار رہتی ہے اور انسانی مزاج و کردار کی تشکیل میں ایک مؤثر رول ادا کرتی رہتی ہے۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ان بکھرے ہوئے خیالات کو ایک علمی وقار عطا کیا۔ انھیں ایک نئی تنظیم کی شکل دی۔

بیسویں صدی میں فرائڈ کی اہمیت اور اس کے حلقۂ اثر کی وسعت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ 1909ء میں جب فرائڈ نے امریکہ کا سفر کیا تھا اس کے بعد سے بیس برسوں کے اندر اندر کم از کم دو سو کتابیں اس کے نظریات کی تشریح و تقویم کے سلسلے میں امریکہ ہی سے شائع ہوئیں۔ فرائڈ اس نوجوان نسل کا ذہنی قائد بن گیا جو سماجی اخلاق اور معاشرتی رسوم کے بارے میں خوفزدہ بزرگوں کو جذباتی طور پر اجنبی محسوس کرنے لگی تھی، اور ان کے اقدار و افکار کو مصنوعی اور منافقانہ سمجھ کر ان کی گرفت سے نکل جانا چاہتی۔ ہر چند کہ فرائڈ کی تحلیل نفسی طریق کار کے اعتبار سے سائنسی ہے، لیکن ٹامس مان نے درست کہا تھا کہ فرائڈ کا اثر سائنس دان سے زیادہ ایک

فلسفی کی حیثیت سے پڑا۔ اس اثر کی نوعیت یک طرفہ نہیں تھی۔ چنانچہ فرائڈ نے اپنے معاصر تخلیقی رویوں کو متاثر کرنے کے ساتھ شعر و ادب کی روایت سے خود بھی اثرات قبول کیے۔ اس نے دیدرو کی کتاب "ریمو کا بھتیجہ" کے ریمو کو جو ایک بے حیا اور سوائے روزگار شخص تھا، یا ہیگل کے الفاظ میں "نفس غیر مطمعۂ" ایک حساس اور حقیقی فرد کے طور پر دیکھا تھا اور اس کے آئینۂ ذات میں جبلت کی پراسرار کائنات کے ارتعاشات محسوس کیے تھے۔ (مارکس نے بھی ایک خط میں (بنام اینگلز) اس کتاب کی تعریف کی ہے۔ اس نے تحفتہً یہ کتاب اینگلز کو بھیجی بھی تھی)

1930ء میں فرائڈ کو گوئٹے انعام دیا گیا تو اعزاز کے اس لمحے کو فرائڈ نے ایک شہری کی حیثیت سے اپنی زندگی کا منتہا قرار دیا۔ (گوئٹے "ریمو کا بھتیجہ" کا مترجم بھی تھا) گوئٹے سے اپنی شیفتگی کا تذکرہ فرائڈ نے بار بار کیا ہے۔ یہاں تک کہ خواب میں بھی وہ گوئٹے سے ملتا ہے اور اس سے باتیں کرتا ہے۔ اس دلچسپی کا...... اصل سبب یہی ہے کہ گوئٹے کی شاعری میں فرائڈ کو فطرت کی طرف کسی استقراری رویے کے بجائے ایک وجدانی رویے کا ہی اظہار ملتا ہے اور فرائڈ کی تحلیل نفسی میں وجدانی رویے کا نقش بہت واضح اور روشن ہے۔ استقراری رویے پر وجدانی رویے کو ترجیح دینے کا ایک اور سبب یہ ہے کہ اس طرح صداقتوں تک انسان کی رسائی کم از کم وقت میں زیادہ سے زیادہ تیزی کے ساتھ ہوتی ہے۔ شعور کی رو (یا میراجی کے الفاظ میں "دھیان کی موج") کا پورا نظام وجدان کی اسی تیز روی پر قائم ہے۔ فرائڈ نے شعور اور تحت الشعور کی باہمی کشمکش کا تجزیہ آزاد تلازمۂ خیال کے تصور کے ذریعے کیا ہے جس کا سرچشمہ شعور کی یہی رو اور اس طرح بالواسطہ طور پر وجدان ہے۔ اس صدی کے اوائل میں فرائڈ نے نفسیات انسانی کی دو جہتوں کو تجزیے کا موضوع بنایا تھا۔ ایک تو معالجاتی طریق کار کے طور پر تحلیل نفسی کو برت کر طبائع انسانی کے مطالعے میں، دوسرے انسان کے لاشعوری سفر کی روداد کے بیان میں۔ موخرالذکر کا تخلیقی اظہار و عمل کے تمام شعبوں سے گہرا رشتہ ہے۔ نیز تخلیقی سمت و رفتار کے تعین میں اس کا رول بھی بہت نمایاں رہا ہے۔ فرائڈ کا خیال تھا کہ انسان کی اصلیت اس کے ظاہر سے مختلف ہوتی ہے اور اس کا ذہنی سفر لازمی طور لاشعوری گرہوں کا پابند ہوتا ہے۔ وہ اعمال جو انسان سے شعوری سطح پر سرزد ہوتے ہیں، انھیں فرائڈ انسان کے پورے نفسی وجود کے الگ اور ٹھہرے ہوئے اجزا سے تعبیر کرتا ہے۔ جنسی جبلتوں کو وہ انسان کے تہذیبی، فنی اور عمرانی کارناموں کی قوت متحرکہ کہتا ہے۔ خواب اس حقیقت کا انکشاف کرتے ہیں کہ لاشعور کم و بیش کلیتاً جنسی جبلت کی زنجیر میں گھرا رہتا ہے۔ چنانچہ فرائڈ کا خیال ہے کہ خواب کے ہر عنصر کی تعبیر جنس کی اصطلاحات میں ممکن ہے۔ انسان کے دن سپنوں (Day Dreams)، اس کے تصوریوں، اس کے اصنام خیالی، اس کی عائب دماغی، گفتگو میں اس کی بے ربطیاں اور املا کی غلطیاں، ان سب کو فرائڈ اسی جبلت سے منسلک سمجھتا ہے۔ یہ تمام مظاہر ارضی اور منجمد حقائق سے پرے، باطن کی ایک زیادہ گہری اور بامعنی دنیا کی نشاندہی کرتے ہیں۔ جنسی جبلت

فرائڈ کے نظریات کا نقطہ آغاز ہے اسی سے انسان کی شخصیت اور اس کی تخلیقی توانائیوں کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے تمام ہیجانات، جسی ارتعاشات اور تجربے اسی کے بطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ یہی انسان کو کرداریت کے میکانکی تصور سے الگ کرتی ہے اور اس کے غیر متوقع اور تہ بہانی اظہارات کی اساس فراہم کرنے کے علاوہ ان کی ہیئت کا تعین بھی کرتی ہے۔ شعور کی فعلیت انسان کے انفرادی اختیار میں پوری طرح سمٹنے نہیں پاتی۔ معاشرتی امتناعات، اخلاقی ضوابط، والدین کا تسلط اور اقتدار، عام تربیت، روایت، موروثی قدریں، غرضیکہ خارجی دنیا کی کئی حقیقتیں انسان کے شعوری عمل کو متاثر کرتی ہیں۔ اس کے برعکس جنسی جبلت کی تیز روی، آوارہ خرامی، وفور اور اس کا تحکم جو انسان کے لاشعوری سفر سے بنیادی ربط رکھتا ہے، شعور کی رفتار کے مقابلے میں لاشعور کی رفتار کو کہیں زیادہ تیز اور شوریدہ سر بنا دیتا ہے۔ اس جبلت پر قابو پانے کی کوشش کی جائے تو حسی سطح پر زبردست کشمکش کا تجربہ ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ فطرت انسانی کی زرخیزی ماند پڑ جاتی ہے اور اسکی نمو کا راستہ مسدود ہو جاتا ہے۔ فطری نشوونما کے لیے ضروری ہے کہ اس جبلت کو اس کی تشفی و آسودگی کے نقطے تک آزادانہ پہنچنے دیا جائے۔ فرائڈ کے نزدیک شعور کا عمل روشنی کے عمل سے مماثل ہوتا ہے جو موجودات اور اشیا کی شناخت میں معاون ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ہونے یا نہ ہونے سے ان کی حقیقت پر حرف نہیں آتا۔ لاشعور اشیا کی ہیئت ہی نہیں ماہیت بھی بدل دیتا ہے۔ کیوں کہ اس کی گرفت میں آنے والی ہر شئے، ہر احساس ایک نجی اور انفرادی تجربہ بن جاتا ہے۔ تخلیقی استعداد جو ذہن کی نگرانی میں آزادی عمل سے محروم ہو جاتی ہے، لاشعور سے ہمکنار ہوتے ہی مطلق العنان بن جاتی ہے۔

فرائڈ کا خیال تھا کہ "جنسی جبلت انسانی فکر و عمل پر اسی وقت سے اثر انداز ہونا شروع ہو جاتی ہے جب وہ شعور کے ذریعے اپنی انا تک رسائی کی منزل سے ابھی دور ہوتا ہے۔ یہ ذات کا ایک بظاہر مجہول عنصر ہے لیکن لامحدود توانائی کا مخزن۔ خوف اور احتسابات اسے پسپا کر دیتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بلوغ تک پہنچنے پر بچے انواع و اقسام کی ذہنی الجھنوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اگر اس ننھے وحشی (بچے) پر کوئی پابندی نہ ہو اور وہ اپنی تمام حماقتیں برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنے اندر ایک ہی سالہ مرد کے تند جذبات اور ایک گھٹنوں چلنے والے بچے کی ناسمجھی مجتمع کرنے پر قادر ہو تو...... وہ اپنے باپ کی گردن مروڑ کر اپنی ماں سے ہم بستری کرلے گا۔"(105) اس جبلت کا احتساب ایک زبردست مزاحم قوت ہے جس کا نتیجہ بددلی اور شکست حوصلگی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ زندگی کی طرف ایک رجائی زاویۂ نظر اسی جبلت کی آسودگی کا عطیہ ہے۔ یہ آسودگی انسان کو پورا آدمی بناتی ہے۔

ایڈیپس کامپلکس (جس کے باعث لڑکا ماں کی طرف اور لڑکی باپ کی طرف کشش محسوس کرتی ہے) کی تشکیل بھی فرائڈ کے نزدیک بچپن ہی میں ہو جاتی ہے۔ جو لوگ ایڈیپس کی آزمائش سے کامیاب گزر جاتے ہیں ان کی جنسی زندگی بھی فطری ہوتی ہے اور وہ اعصابی دباؤ، حسی انتشار اور نیوراتی کیفیتوں سے محفوظ رہتے ہیں۔ عام

اخلاقیات کے لیے فرائڈ کا یہ نظریہ ایک ضرب کاری تھا چنانچہ اس مسئلے پر بحث بھی زور و شور سے ہوئی۔ یہاں فرائڈ کے نظریات کی صحت اور عدم صحت سے بحث نہیں، کہنا صرف یہ ہے کہ شخصیت کی وہ گتھیاں جنھیں روایتی اخلاقیات نے شجر ممنوعہ سمجھ کر جوں کا توں چھوڑ دیا تھا اور جن کے بارے میں سوچنا اور گفتگو کرنا ذہنی بیماری کا نتیجہ یا بے حیائی سمجھا جاتا تھا، فرائڈ نے ان کی اہمیت جتائی اور انھیں ذات و زندگی کے وسیع تر تصورات سے مربوط کیا۔ داداازم، سُر ریلزم، شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال، خواب اور لاشعور کی کیفیتوں کا اظہار، لہجے اور ہیئت کی تبدیلیاں اور ایک نئی جمالیات، علامت، تمثال اور پیکر تراشی، وجود کے گھنے جنگلوں کی پر اسرار آوازیں، باضابطگی اور تصنع سے بیزاری، مایوسی، لاحاصلی، خود بینی و خود نمائی کے احساس، ان سب کی تہہ میں فرائڈ کے اثرات، اچھے ہوں یا برے، ایک مسلمہ حقیقت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس نے ان کوائف سے جو معنی اخذ کیے، ان سے اتفاق و اختلاف دونوں کی گنجائش ہے۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ جنسی جبلت کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود اسے وجود کا مرکزی اور کلیدی نشان نہ سمجھا جائے۔ لیکن یہ اعتراف ناگزیر ہے کہ فرائڈ نے وجود کی طرف ایک نئے زاویۂ نظر کی داغ بیل ڈالی اور تخلیقی اظہار و افکار کو ایک نئی جہت بخشی۔ اس نے کئی حجابات (Inhibitions) دور کیے اور انسانی شعور کو چھان بین کے ان مراکز تک پہنچایا جن پر بالعموم خموشی اور بے نیازی کی مہریں ثبت تھیں۔

جبلت اور شعور کے تنازے کا ایک اور نقش ذات اور معاشرے کی کشمکش میں ابھرتا ہے۔ فرائڈ نے معاشرے کو ایک اندھی قوت سے تعبیر کیا تھا۔ عورتوں اور بچوں کے ساتھ بہیمانہ سلوک (مثلاً فسادات میں) یا اذیت کوشی کا رجحان اس اندھی قوت کے خلاف ایک مکروہ احتجاج ہے۔ لیکن اس سے مفر نہیں تاوقتیکہ انسان اپنی جبلت کو آزاد اور صحت مند رکھنے کے قابل نہ ہوسکے۔ ''اصول انبساط سے آگے'' (Beyond the Pleasure Principle) میں فرائڈ نے ہر جاندار خلیے میں موت کی ایک جبلت کے وجود کا ذکر کیا ہے جو غیر عضوی حالت کی طرف مراجعت کی خواہش کو مشتعل کرتی رہتی ہے۔ کتاب کا خاتمہ وہ ان الفاظ پر کرتا ہے کہ ''ہماری نام نہاد تہذیب ہماری کلفتوں کے ایک بڑے حصے کے لیے بجائے خود ذمے دار ہے۔ ہم مسرور ہوں گے اگر اسے ترک کرکے ابتدائی (قدیمی) حالتوں کی طرف واپس جاسکیں۔''(106) یعنی وہ حالت بہتر ہے جس میں جبلت آزاد ہو اور سیاسی منافقات انسانی فکر و عمل کو غلط راستوں پر نہ ڈالیں۔ جنس ایک حیاتیاتی صداقت ہے۔ چنانچہ اس سے روگردانی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ یہ چیلنج نہیں جسے شکست دینے کے لیے ذہنی قوتوں کو بروئے کار لایا جائے بلکہ ایک فطری تقاضا ہے جسے نمو کی ایک راہ میسر آنی چاہیے۔ اس سلسلے میں یہ غلط فہمی بہت عام ہے کہ فرائڈ انسان میں چھپے ہوئے شیطان کو ورغلاتا ہے اور انسان کو تمیز و شائستگی کے حصار توڑنے کی ترغیب دیتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فرائڈ نے جنس کو ایک مرکزی نقطہ قرار دیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ زندگی کی تعبیر میں وہ چار اور عوامل

یعنی لاشعور، انا،فوق الانا اور اصول حقیقت کو بھی فعال کہتا ہے۔ وہ نہ تو انسان کو ہر اخلاقیات سے بے نیاز کرنے کے درپے ہے نہ اسے تعقل کی سرد مہر سماجی مشین کا پرزہ بنانا چاہتا ہے۔ اس نے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ شاداب جنسی زندگی اور فطری زندگی کے مابین کوئی خلیج حائل نہیں۔ دشواریاں اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب سیاست، مذہب، عقائد، رسوم، روایات، نسلی امتیازات، قومی مفادات اور طبقاتی مصلحتیں انسان کی فطری زندگی کو اس کی جبلتوں سے الگ سمجھ کر، ان دونوں کے مابین اخلاقیات کے رسمی تصور کی دیوار کھڑی کردیتی ہیں۔ ایسی صورت میں زخم خوردہ جبلت، خوں ریزی اور غارت گری کے ذریعے یا جنسی درندگی کے اظہار سے اپنی مجروح انا کو تسکین دیتی ہے اور انسان سماجی، ذہنی، نسلی اور قومی برتری کے بے ہودہ مظاہرے پر مائل ہوتا ہے۔ فرائڈ سماجی مصلح یا مذہبی مفکر نہیں تھا کہ گناہ وثواب یا ہلاکت وفلاح کے راستوں کی نشاندہی کرے، وہ ایک عالم تھا اور دانشور جس نے چند ناگزیر سوالات سامنے رکھے اور لوگوں کو ان کے جواب ڈھونڈنے کی تحریک عطا کی۔ فرائڈ کے دلائل جن معاملات میں سب سے زیادہ مستحکم ہیں، رسمی حجابات کے سبب ان ہی کی مخالفت میں سب سے زیادہ شدت برتی گئی، مثلاً بچوں کی جبلت اور جنسی الجھنوں کے مسئلے میں۔

خواب، اساطیر، جنسی کجروی، حسی تجربوں کی تجسیم کے عمل، فکر اور رویوں میں اندرونی تضادات، خوف اور دہشت کی علت، جرم وسزا سے متعلق تصورات، بے ترتیبی میں ربط کی جستجو، نجی علامتوں کے استعمال، الفاظ کی شخصیت یا شعبدے کے نظریے، تعقل کی غیر عقلیت اور جبلت کے استدلال کا تجزیہ فرائڈ نے علمی اور تجزیاتی سطح پر کیا ہے۔ اس نے زندگی کے ان پہلوؤں کی تنظیم کی جنھیں اندھیروں میں اسیر فرض کرلیا گیا تھا۔ اسی لیے ان کی اہمیت اور معنویت کا کماحقہٗ احساس بھی نہیں پیدا ہوسکا تھا۔ انھیں مابعد الطبیعیات کے حوالے کرکے سائنسی فکر ان کی طرف سے بے نیاز ہوگئی تھی۔ ادیبوں اور شاعروں کا ذکر فرائڈ نے ہمیشہ احترام سے کیا ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ وہ انھیں زندگی کے مخفی اور مبہم عوامل کا رمز آشنا اور اس لحاظ سے اپنے علمی سفر میں ایک رفیق منزل کی حیثیت دیتا تھا۔ فرائڈ نے نیوراسس یا اعصابی خلل کی ژولیدہ بیانی کو معنی پہنائے تو یہ سمجھ کر کہ نیوراسس بہرحال ایک مرض ہے۔ فن میں جذباتی واردات کے انکشاف کی بعض صورتوں کو نیوراتیت قرار دے دیا گیا اور اس حقیقت کی طرف سے آنکھیں بند کرلی گئیں کہ نیوراتی تجربے واہمے کے تسلط کا نتیجہ ہوتے ہیں، جب کہ فن کار واہموں سے مغلوب ہونے کے بجائے ان پر غالب رہتا ہے۔ وہ خواب دیکھتا ہے لیکن عالم ہوش میں، اور اسے یہ قدرت حاصل ہوتی ہے کہ خواب کی دنیا سے حقیقت کی دنیا میں واپس بھی آسکے اور عقل سے اپنا کھویا ہوا رشتہ دوبارہ قائم کرلے۔ ابہام کی گراں مائگی کا اندازہ لگانے کے لیے اس حقیقت کو ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وجود کے بعض گوشوں پر حد سے زیادہ ارتکاز کے باعث گرچہ کہیں

کہیں فرائڈ کی فکر میں ایک عدم توازن کا احساس بھی ہوتا ہے۔ لیکن بقول ٹرلنگ فرائڈ نے انسان کو باوقار اور دلچسپ نیز حیاتیات اور ثقافت کا ایک پیچیدہ معمہ بنادیا ہے۔(107) نئی شاعری کے ابہام اور پیچیدگیوں کو ذات کی اس پیچیدگی کا پرتو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ فن کے بارے میں اس کا متبادل آسودگی کا نظریہ اب زیادہ قابل قبول نہیں رہ گیا۔ اسی طرح یہ تصور بھی کہ خواب (وہ عالم بیداری کے ہوں یا نیند کے) محض حصول لذت کا وسیلہ ہیں، اب مشکوک ہے۔ فرائڈ کا یہ خیال بھی کہ تخلیقی اظہار (شاعری) لاشعور کا عمل ہے، اس اضافے کے بغیر ادھورا رہ جائے گا کہ یہ لاشعوری عمل بہرصورت شعوری ضبط سے مربوط ہوتا ہے۔ پھر بھی نئی جنسی اخلاقیات پر فرائڈ کے اثر اور نئے تخلیقی رویوں سے فرائڈ کی فکری قربت ایک مسلمہ حقیقت ہے۔ 1930ء میں آڈن نے فرائڈ کی موت پر غلط نہیں کہا تھا کہ:

> اگرچہ اکثر وہ غلط تھا اور بعض اوقات مہمل (جب بھی) ہمارے لیے وہ ایک
> شخص نہیں ایک پورا ذہنی ماحول ہے۔(108)

تخلیقی فکر پر فرائڈ کے اثرات اور نئی ذہنی فضا نیز فرائڈ کے نظریات میں مطابقت کے کچھ پہلوؤں کا جائزہ لیتے وقت یونگ اور ایڈلر کے افکار کی طرف اشارہ بھی ناگزیر ہے۔ عصر جدید اپنی شوریدہ سری کے باوجود بعض حجابات کی گرفت سے ابھی پوری طرح نجات نہیں پاسکا ہے۔ چنانچہ جس نئے خیال کی تکلیف اٹھانے میں ہمارے معاشرے کو سب سے زیادہ دشواری پیش آئی اس کا ایک نقطہ جنس کے سلسلے میں فرائڈ کا نظریہ بھی ہے۔ سماجی اور تہذیبی سطح پر یونگ اسی لیے فرائڈ کی بہ نسبت زیادہ قابل قبول نظر آتا ہے کہ اس نے نہ تو عام اخلاقی معیاروں کو اتنے غیر متوقع صدمے پہنچائے، نہ جنسی جبلت کو ہر انسانی اظہار و عمل کے پیچھے کارفرما دیکھا۔ یونگ کے یہاں جبلت قوت حیات کا دوسرا نام ہے۔ اس نے فرائڈ سے اکتساب کے باوجود کئی مسائل میں اس سے اختلاف بھی کیا ہے۔ مثلاً انسان کے لاشعور تک رسائی کا وسیلہ وہ الفاظ کے ردعمل کے اظہار میں دریافت کرتا ہے۔ یعنی لفظوں کی ایک فہرست کسی کے سامنے رکھ دی جائے اور ہر لفظ کے جواب میں اس کی زبان سے جو لفظ نکلے اسے یونگ شخصیت کی صحیح پرکھ کا مواد سمجھتا ہے۔ فرائڈ کے آزاد تلازمۂ خیال کے مقابلے میں یونگ کا طریق کار اس اعتبار سے زیادہ کارآمد ہے کہ الفاظ کے ردعمل کا اظہار کرنے والے کے مراکز شعور (یعنی اس کے ذہن کو متحرک کرنے والے الفاظ) معین اور واضح ہوتے ہیں۔ اسی لیے یونگ نے اپنے طریق کار کو تجزیاتی نفسیات کہا ہے۔ لاشعور کے معاملے میں یونگ اس حد تک تو فرائڈ سے اتفاق کرتا ہے کہ لاشعور کو اس کی زرخیزی کے پیش نظر شعور پر فوقیت حاصل ہے اور یہ ایک زیادہ وسیع و بسیط نیز مجزوہ کار دنیا ہے۔ لیکن فرائڈ کے برعکس وہ لاشعور کو نہ تو محض انفرادیت کا اظہار سمجھتا ہے، نہ اسے فرد کی صرف ذاتی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک لاشعور ذاتی بھی ہوتا ہے اور اجتماعی

بھی۔ذہنی ارتقا کو یونگ لاشعور کے سفر سے تعبیر کرتا ہے، جس کا رخ شعور کی جانب ہے۔اس طرح وہ اپنے نظریے کو انسان کے عام سماجی ارتقا یا مجموعی طور پر تاریخ سے جوڑ دیتا ہے، جس کی تعمیمیت انفرادیت کو پس پشت ڈال دیتی ہے یا اس کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔نظریاتی اور تہذیبی مسائل میں شعور عام طور پر ایک رسمی عمرانی معاہدے اور منضبط تصور تک پہنچتا ہے جب کہ لاشعور کے گرد خارجی حقائق کے تقاضوں، اعصابات اور شرائط کا کوئی دائرہ نہیں ہوتا۔شعور اور لاشعور کی اہمیت اضافی ہوتی ہے اور نسلی ارتقا کے ساتھ ساتھ تغیر و تبدل کی تابع۔لاشعور کا عمل شعور کی تلافی کرتا رہتا ہے یعنی جن صداقتوں کے انکشاف و دریافت میں شعور کو ناکامی ہوتی ہے، ان تک لاشعور ادراک کی مدد سے پہنچ جاتا ہے۔ذاتی شعور بھی اپنا مواد اجتماعی شعور کے ذخیرے سے اخذ کرتا ہے۔یونگ کے نزدیک یہ ذخیرہ طبعی اعتبار سے غیر جنسی عناصر پر مشتمل ہے۔

یونگ کا عام زاویۂ نظر جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، مروجہ اخلاقیات سے متصادم نہیں ہوتا۔وہ نہ تو خواب کو جنسی ناآسودگیوں کا اظہار اور حصول نشاط کا ذریعہ مانتا ہے نہ صغر سنی کی جنسی پیاس اور پیچیدگی کو جوانی میں کردار اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے عمل سے منسلک کرتا ہے۔1914ء میں یونگ نے اپنے تجزیاتی نفسیات میں ایک اور نظریے (نظریۂ انواع:Types) کا اضافہ کیا۔اس نظریے کے مطابق وہ تمام افراد کو دو انواع میں سے کسی ایک سے وابستہ کرتا ہے۔ایک تو لوگوں کی وہ نوع جن کی فکری توانائیاں لاشعور میں مخفی ہوتی ہیں اور جن کی حسی کیفیتیں بے حجابانہ اپنا اظہار کرتی ہیں اور اس اظہار کے ذریعے اپنی الجھنوں کا اخراج۔دوسرے وہ لوگ جن کی قوتیں اپنی ہی فکر اور جذباتی الجھنوں کی نذر ہو جاتی ہیں اور دوسروں کے سامنے اپنے حسی تجربات و کوائف کو لانے سے جو گھبراتے یا شرماتے ہیں۔اس کشمکش کے باعث اعصابی خلل پیدا ہوتا ہے اور بیرونی حالات و مطالبات کے مطابق عمل سے معذوری کا احساس انھیں افسردہ مزاج بنا دیتا ہے۔لیکن یونگ اس سوال سے بحث نہیں کرتا کہ ان دو انواع میں بہتر کون ہے۔اشارتاً وہ ثانی الذکر کے میلان خود بینی کو مہلک ضرور کہتا ہے اور مضرت رسانی کے اعتبار سے اسے فرائڈ کے جبلت کی پسپائی کے تصور سے مماثل قرار دیتا ہے۔ظاہر ہے کہ یہ درجہ بندی ایک پیچیدہ مسئلے کو سرسری اور سطحی بنا دیتی ہے۔خود بینی کا میلان اپنی ذات کا بے حجابانہ اظہار کرنے والوں کی طبیعت میں بھی کسی نہ کسی حد تک شامل ہوتا ہے اور بعض خود نگر افراد میں شخصیت کے کسی جوہر کی نمائش کا جذبہ بھی ان کی داخلت پسندی کی طرح قوی ہو سکتا ہے۔یونگ کو خود بھی اس تعمیمیت کا احساس تھا چنانچہ بعد میں اس نے اس تقسیم کی نظریاتی حدیں کچھ اور وسیع کر دیں۔اس نے افراد میں فعلیت کے چار عوامل کی نشاندہی کی یعنی خیال، احساس، ادراک اور اضطراب، اور افراد کی متذکرہ دو انواع کو اب نئے سرے سے یوں پیش کیا:(109)

1- داخل (اندرون) کی طرف غالب میلان رکھنے والے۔

2-خارج کی طرف غالب میلان رکھنے والے۔

3-احساس کو خارج سے داخل کی طرف یا کائنات سے ذات کی طرف مائل کرنے والے۔

4-ذاتی احساس کو خارجی دنیا کی طرف لے جانے والے۔

5-وہ لوگ جو ادراک کو باطن کی سمت لے جائیں۔

6-وہ لوگ جو حواس کے تجربات کو باہر لائیں یا اپنی ہی ذات تک محدود نہ رکھیں۔

انواع میں اس اضافے نے یونگ کے نظریے میں قدرے وسعت اور لچک پیدا کردی ہے، لیکن وجود کے اسرار اور تضادات پر کسی ایک اصطلاح کا حکم لگانا شاید زیادہ کارآمد نہیں ہوسکتا۔ بلاشبہ یونگ کا طریق کار زیادہ تجزیاتی اور منضبط ہے، پھر بھی چونکہ انسان کی شخصیت اپنی اندرونی پیکار اور تغیر پذیری کے سبب سے کسی ایک نقطے پر ٹھہرتی نہیں اس لیے سائنسی انداز میں بعض طے شدہ اصولوں کے مطابق ان کا تجزیہ بھی آسان نہیں۔ اس محدودیت کے باوجود یونگ کے نظریات کو روایت پرست اور مذہبی حلقوں میں تحسین کی نظر سے دیکھا گیا۔ فرائڈ نے مسلمات پر ضرب لگائی تھی اور ارضی مسرت کے حصول پر زور دینے کے علاوہ مذہب کو واہموں کا خواب آور نظام کہا تھا۔ یونگ مذہب کو ذہنی صحت کے حصول وقیام کا ذریعہ کہتا ہے۔ دونوں اس امر پر تو متفق ہیں کہ جدید تہذیب دیوانگی کی کسی نہ کسی شکل سے دوچار ہے اور آسودہ ذہنی سے محروم۔ اس دیوانگی کے اسباب کا تجزیہ فرائڈ کو ایک بنیادی نتیجے تک لے جاتا ہے خواہ اسے تسلیم نہ کیا جائے۔ لیکن یونگ اپنی اخلاق پرستی کے باعث نہ تو فرائڈ کی تائید پر آمادہ ہوتا ہے نہ ہی کسی دوسرے نتیجے تک پہنچتا ہے۔ 1931ء میں یونگ نے اپنا مقالہ "جدید انسان ایک روح کی تلاش میں" پہلی بار شائع کیا تھا اور جدید انسان کی الجھنوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا:

> اس بات کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کہ صرف حال میں زندہ رہنا انسان کو جدید نہیں بناتا کیوں کہ اس طرح ہر شخص جو موجودہ دور میں زندہ ہے جدید ہو جائے گا۔ جدید صرف وہ ہے جو اپنے حال کا پورا شعور رکھتا ہے۔ وہ انسان جسے ہم انصاف کے ساتھ جدید کہہ سکیں اکیلا ہے۔(110)

اسی مقالے میں یونگ آگے چل کر یہ بھی لکھتا ہے کہ "بڑھتے ہوئے ہر قدم کا مطلب ہے خود کو اس ہمہ گیر اور مقدم لاشعور سے منقطع کر لینا جو نوع انسانی کے تقریباً پورے انبوہ کو ایک ساتھ سمیٹ سکتا ہے۔ حتیٰ کہ ہماری تہذیب میں وہ لوگ جو نفسیاتی اعتبار سے پست ترین طبقے میں شامل ہیں کم وبیش اتنے ہی لاشعوری طور پر زندہ ہیں

جیسے کہ قدیم نسلیں۔ اس نظریے کی سب سے بڑی پیچیدگی یہ ہے کہ یونگ حال کے مکمل شعور اور ایک ہمہ گیر لاشعور کو ایک ہی دھاگے میں پرونا چاہتا ہے۔ نتیجتاً اس کا نظریہ مثالی ہو جاتا ہے اور اسی لیے حقیقت سے بعید، گرچہ طریق کار کے لحاظ سے وہ عقلی اور تجزیاتی ہے۔ یونگ نے افراد کی جو انواع بتائیں ہیں وہ حقیقی ہیں لیکن انھیں میکانکی طور پر ان کے غالب میلان کا تابع سمجھنا غلط ہے۔ اسی طرح احتساب کو غیر عقلی یا مخالف عقلیت سمجھنا بھی درست نہیں۔ لیکن ان چند نقائص کے باوجود یونگ نے انسانی نفسیات کو اس کے ماحول اور تاریخ کے تناظر میں ایک نئے زاویۂ نظر سے دیکھا اور اجتماعی لاشعور کے تصور کی وساطت سے وہ جدید انسان میں چھپے ہوئے پرانے آدمی تک پہنچا۔ اس نے اساطیر کی ٹائپ، رسوم اور توہمات کی از سر نو تعیین کی طرف توجہ دلائی اور یہ بتایا کہ ہجوم میں رہ کر بھی جدید انسان اس لیے تنہا ہے کہ ایک ہمہ گیر لاشعور سے انقطاع نے اس کے جذبے و خیال کی جڑیں بھی کاٹ دی ہیں۔

ایڈلر کا طریق کار بھی علمی ہے لیکن بڑی حد تک مکتبی۔ بچوں کی نفسیات اور تربیت کے معاملے میں ایڈلر کے افکار و طریق کار سے خاصا کام لیا گیا ہے۔ وہ انسانی وجود کی قوت متحرکہ جنسی جبلت یا اجتماعی لاشعور کے بجائے شخصیت کے ان بدیہی نقائص میں دریافت کرتا ہے، جو افراد کو کمتری کے احساس میں مبتلا کرتے ہیں۔ یہ تجربہ افراد کو تلافی کے راستوں کی جستجو پر آمادہ کرتا ہے۔ ادب، فن، علم، ذہنی اور تخلیقی استعداد کے تمام مظاہر کو وہ احساس کمتری کا زائیدہ سمجھتا ہے اور اس کا خیال ہے کہ شخصیت میں کوئی کجی، خامی، ناکامی اور محرومی فرد کو اس کی الجھن سے نجات دلانے کے لیے اسے ذہنی اور تخلیقی عمل پر اکساتی ہے تاکہ وہ کسی نہ کسی طرح اپنے وجود کا اثبات کر سکے اور اپنی نارسائی کا انتقام لے سکے۔ یہی طرز فکر افراد میں انا کے شعور کی تربیت اور تشکیل کرتا ہے اور چونکہ ہر فرد جبلی طور پر دوسروں کو زیر کرنے یا ذہنی اور جسمانی اعتبار سے دوسروں پر اپنی برتری قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے، اس لیے کمتری کا اذیت ناک احساس اس کی بکھری ہوئی توانائیوں کو مجتمع کر کے ان کے اظہار کو راہ دیتا ہے۔ انا اس کمتری کا عرفان ہے۔ چنانچہ ایڈلر کے نزدیک بچوں کی ابتدائی زندگی انھیں انا کی جن کیفیتوں سے روشناس کراتی ہے وہی مستقبل میں ان کی شخصیت کا خاکہ تیار کرتی ہیں۔ خوابوں کو ایڈلر ناکام آرزوؤں یا جنسی محرومیوں کا اظہار نہیں سمجھتا۔ وہ خوابوں کا رخ انسان کے گزشتہ تجربوں (یا ماضی) کے بجائے مستقبل کی طرف موڑتا ہے اور انھیں برتے ہوئے لمحوں کی بازگشت کے بجائے آنے والے دور کے امکانات کا اشارہ کہتا ہے۔ انا پر ارتکاز کے سبب سے ایڈلر کی نفسیات انفرادی کہی جاتی ہے۔ وہ شعور و لاشعور کو ایک ہی حقیقت سے تعبیر کرتا ہے جو شعور اس وقت کہلاتی ہے جب فرد اس سے آگاہ ہوتا ہے اور لاشعور اس صورت میں جب فرد اس کی طرف سے بے خبر ہو۔ اس طرح شعور و لاشعور ایک ہی زنجیر کے حلقے بن جاتے ہیں۔ ایڈلر کے خیال میں یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ ان دونوں حلقوں میں سے ایک انسان کی نگاہ سے اوجھل رہے۔ احساس کمتری اور احساس برتری یا تفوق کی شعوری جستجو،

کمتری ہی کے شعوری یالاشعوری احساس کا نتیجہ ہوتی ہے۔ انسان اپنی استعداد کے اظہار کی تمام ہیئتوں میں، وہ علم وادب میں ہوں یا سائنس یا حکمت یا زندگی کے کسی اور شعبے سے متعلق، ایک سماجی مقصد کا پابند ہوتا ہے۔ ایڈلر سماجی مقصد پر اس لیے زور دیتا ہے کہ اس سے انا کو اپنے اظہار کی ایک مفید اور پرکشش راہ ملتی ہے اور صلے یا تحسین کی توقع انسان کو اور زیادہ سرگرم بناتی ہے۔ اس طرح وہ اخوت کی قدر سے خود کو وابستہ کر لیتا ہے تا کہ اس کا اظہار وقار میں اضافے کا سبب بن سکے۔ یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب دوسروں میں اپنے لیے پسندیدگی اور دلچسپی کا جذبہ ابھارا جا سکے۔

سماجی مفکروں اور اشتراکی حلقوں میں ایڈلر کو اسی لیے زیادہ اعتبار حاصل ہوا کہ وہ سماجی اور ارضی رشتوں کی اہمیت سے نہ تو انکار کرتا ہے نہ ان سے انحراف کی ترغیب دیتا ہے۔ فن کی افادیت کے نظریے کی تصدیق بھی چونکہ ایڈلر کی نفسیات سے ہوتی ہے، اس لیے کاڈویل نے فرائڈ اور یونگ دونوں کے مقابلے میں ایڈلر کو زیادہ حقیقت پسند کہا ہے۔ پھر ایڈلر شخصیت کی نشوونما اور ذاتی صلاحیتوں کے اظہار کو بھی ماحول کی توثیق اور اس کے رشتوں سے الگ نہیں کرتا۔ اس کے علاوہ احساس کمتری اور متبادل آسودگی کے نظریے کی وضاحت بھی ایڈلر نے بورژوا طبقے کی اقتصادی دوڑ اور مادی ہوس کی مثال کے ذریعے کی ہے۔ بورژوا تہذیب کا ذکر کرتے ہوئے اس نے لکھا تھا:

> ایک ایسی تہذیب میں جہاں ایک انسان دوسرے کا دشمن ہے، کیوں کہ یہ ہمارے پورے صنعتی نظام کا مفہوم ہے، اخلاقی زوال کو ختم نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے کہ اخلاقی زوال اور جرم صنعتی تہذیب کی جہد للبقا کے شاخسانے ہیں۔ (11)

فرائڈ، یونگ اور ایڈلر تینوں نے اپنے اپنے طریقے سے شخصیت کی باطنی پیچیدگیوں اور حجابات کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے انسان کو ایک ازلی اور ابدی مظہر کے طور پر بھی دیکھا اور اپنے عہد کی مخصوص ذہنی اور جذباتی فضا کے آئینے میں بھی۔ ان کی فکر نئے انسان میں موجود آدمی کا احاطہ بھی کرتی ہے اور اس تہذیبی استعارے کا بھی جس کے گرد مختلف اقدار، افکار اور روایات کا ہجوم ہے۔ انھوں نے نئے انسان کی پیچیدگیوں میں اس کے فنی اور تخلیقی اظہار کی کئی پیچیدگیوں کا سراغ لگایا اور اس طرح جدیدیت کے کئی رویوں کی بنیاد تک پہنچے۔ ان کی فکر میں وہ صلابت بھی ہے جو تاریخ و تہذیب کے بدلتے ہوئے معیاروں میں اپنی معنویت کو برقرار رکھتے ہوئے ماضی، حال اور مستقبل یعنی کسی بھی عہد کے لیے یکساں قدر و قیمت کی حامل بن سکے، اور اپنے زمانی اور مکانی انسلاکات کے باعث وہ عناصر بھی ہیں جو نئے انسان کی شخصیت اور وجود کا نشان بن سکتے ہیں۔ اس طرح وہ ایک ہمہ گیر اور لازماں شعور کے مفسر بھی ہیں اور روح عصر کے ترجمان بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اپنے عہد کے جذباتی اور ذہنی زاویہ ہائے نظر کے محرک اور بعض رویوں کے موسس بھی ہے۔ ان تینوں میں فرائڈ کو نسبتاً زیادہ شہرت یا بدنامی ملنے

کی وجہ صرف یہ نہیں کہ فرائڈ نے جنس کو بنیادی حقیقت مان کر وجود کی دوسری سچائیوں کو اس کا تابع قرار دے دیا تھا یا کسی سنسنی خیز انکشاف کا مرتکب ہوا تھا۔ تخلیقی اور فنی اظہار کے شعبوں میں عشق کے تصور اور موضوع کو جو حیثیت ہے، اس کے پیشِ نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فرائڈ کے افکار نے جنس اور عشقیہ تجربے کو ایک نئے فلسفیانہ بعد سے ہمکنار کیا۔ صنعتی انقلاب نے جس تہذیب کی داغ بیل ڈالی اس میں جنسی مسائل کی نوعیتیں پرانے ادوار سے مختلف تھیں۔ اس تبدیلی کا عکس ایک نئی جنسی اخلاقیات اور شعر وادب میں جنس اور عشق کے نئے تصورات کی شکل میں ایک تاریخی واقعے کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ امتناعات کے گرداب سے نجات کی خواہش اور حجابات سے بیزاری کا احساس معاصر عہد کے ذہنی میلانات کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ یہی احساس کبھی سماجی اخلاق کے خلاف احتجاج اور کبھی عورت یا عشق کے ایک نئے تصور کی شکل میں ایک غیر رسمی اور انوکھے جمالیاتی اور تخلیقی تجربے کی اساس بنا۔ نئی شاعری میں جنس کی طرف جو بے باکانہ اور عشق کے سلسلے میں جو حقیقت پسندانہ رویہ نظر آتا ہے اسے فرائڈ کے اثر کے علاوہ عہدِ جدید کے ذہنی اور جذباتی ماحول کا نتیجہ اور تقاضا بھی سمجھنا چاہیے۔ ایڈورڈ کارپنٹر نے جنسی تصور کی غلاظت کا سبب جنسی تعلقات کے سلسلے میں قانونی یا سماجی تصدیق کی رسموں میں ڈھونڈا تھا۔ آزادیٔ نسواں کی تحریک تعلیمی اور سماجی دائرے سے نکل کر جنسی آزادی کے مطالبے تک جا پہنچی۔ چنانچہ ایلن کی نے "عورتوں کی تحریک" کے نام سے 1902ء میں ایک کتاب شائع کی جس میں شادی کی رسم کا مذاق بھی اڑایا اور اخلاقیات کو ایک سماجی سازش قرار دے کر عورتوں اور مردوں کے آزادانہ ربط وضبط کی حمایت بھی کی۔ ہیولاک ایلس نے جنس کے موضوع پر اس لیے قلم اٹھایا کہ اپنی نوجوانی کے زمانے میں وہ جن جذباتی واہموں اور جنسی الجھنوں کا شکار ہوا تھا، ان سے دوسرے نوجوانوں کو خبردار کر سکے اور جنس کے مسئلے کو ایک حیاتیاتی حقیقت کے طور پر پیش کر سکے۔ آگسٹ اسٹرنڈ برگ نے یہ انکشاف کیا کہ جنسی مسائل میں الجھنے والے ادیبوں کی اکثریت خدا کے تصور میں بھی اتنی ہی دلچسپی لیتی ہے۔ یعنی اب جنس کو احترام کا موضوع بھی سمجھا جانے لگا۔ برٹرینڈ رسل نے 1939ء میں یہ اعلان کیا کہ ہر مرد اور عورت کو بلا قانونی رشتوں کے اس وقت تک ساتھ رہنے کی اجازت ہونی چاہیے جب تک کہ عورت حاملہ نہ ہو جائے...... شادی کو بنیادی طور پر ایک ایسا نظام سمجھا جانا چاہیے جو بچوں کو ایک گھر فراہم کر سکے اور گھر بنا لینا جنسی محبت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ (112) نئی جنسی اخلاقیات سے قطع نظر، "عورتوں میں معاشی آزادی کے رجحان نے بھی مردوں سے ان کے رشتے، جنسی رویے اور بالواسطہ طور پر عشق کا پرانا تصور بدل دیا۔ ان اشاروں سے یہ وضاحت مقصود ہے کہ ہر جذباتی، حسی اور فکری میلان انسانی تجربے سے مربوط ہوتا ہے اور یہ تجربے ہمیشہ یکساں اور یک رنگ نہیں ہوتے۔ مفکر کی نگاہ عارضی تجربوں میں بھی دائمی حقائق کی جھلک دیکھتی ہے اور لمحاتی صداقتوں میں ابدی صداقتوں کا نشان پاتی ہے۔

جدید نفسیات، علم الانسان اور عمرانیات نے انسانی وجود کے کئی گمنام اور غبار آلود گوشوں کو اجاگر کیا۔ جدید فکر انسانی جذبے، احساس اور اظہار کو نئے سوالات کی زد پر لائی اور پرانی حقیقتوں کو بھی نئی نظر سے دیکھا۔ مثال کے طور پر زبان کو بیسویں صدی سے پہلے بالعموم خیال کی صورت گری یا تجربے کے اظہار کا وسیلہ محض سمجھا جاتا تھا۔ زبان کی حیثیت مفعول کی تھی جسے کاسۂ تہی سمجھ کر معنی و مفہوم کی شراب سے بھر دیا جاتا تھا۔ کسی حقیقت کے انکشاف میں زبان ایک بے ارادہ شئے ہوتی تھی اور فکر کی اطاعت پر مجبور۔ یہ خیال بہت عام تھا اور بعض لوگوں کے نزدیک آج بھی لفظ بذاتہٖ لسانی اظہار کی ہیئت میں کوئی قابل لحاظ رتبہ نہیں رکھتا تاوقتیکہ معانی کی ایک ڈور میں اسے دوسرے الفاظ کے ساتھ پروکر جملے نہ ترتیب دے دیے جائیں۔

وٹگنسٹائن نے اس مسئلے کو ایک نئی فلسفیانہ جستجو کا موضوع بنایا اور زبان کے منطقی تجزیے کی ایک نئی طرح ڈالی۔ جدیدیت کے ضمن میں اس مسئلے کی اہمیت اس لیے اور بڑھ جاتی ہے کہ نئے شعری تجربوں کو بعض حلقوں میں ہیئت پرستی کے مرض سے تعبیر کیا گیا ہے اور اس فکر کو نظر انداز کر دیا گیا جس نے لفظ کے تخلیقی استعمال، استعارہ سازی اور پیکر تراشی کے نئے معیار قائم کیے اور زبان کو خیال کے پیکر کے بجائے انسان کی ذہنی، حسی اور جذباتی کائنات سے مربوط حقیقت کے روپ میں دیکھا۔ وٹگنسٹائن کا ''فلسفۂ منطق کا رسالہ'' (Tractatus Logico-Philosopicus) زبان کے علمی مطالعے میں ایک نیا قدم ہے، جس کی بنیاد پر منطقی اثباتیت کے باقاعدہ نظریے کی تشکیل ہوئی۔ مابعد الطبیعیات کے سلسلے میں منطقی اثبات پسندوں کے زاویۂ نظر کی طرف اشارہ پہلے ہی کیا جا چکا ہے۔ یہاں اس نظریے کے صرف لسانی مضمرات سے بحث ہوگی۔ وٹگنسٹائن کے رسالے کے پیش لفظ میں برٹرینڈ رسل نے لسانی اظہار کے چار بنیادی مسئلوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> سب سے پہلے یہ مسئلہ آتا ہے کہ جب ہم زبانوں کو کسی معنی کے اظہار کے ارادے سے استعمال کرتے ہیں تو ہمارے ذہنوں میں واقعتاً کیا وقوع پذیر ہوتا ہے، یہ مسئلہ نفسیات کا ہے۔ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ خیال، لفظ، جملے اور اس حقیقت کے مابین جس کا حوالہ یا اظہار مقصود ہوتا ہے، رشتے کی کیا نوعیت ہوتی ہے، یہ مسئلہ علم الوجود سے متعلق ہے۔ تیسرا مسئلہ جملوں کو استعمال کرنے کا ہے تاکہ سچ سامنے آئے نہ کہ جھوٹ۔ اس مسئلے کا تعلق اختصاصی علوم سے ہے جو زیر بحث جملوں کے مفہوم سے ربط رکھتے ہیں۔ چوتھا مسئلہ اس سوال سے منسلک ہے کہ ایک واقعے کو (جیسے کہ ایک جملہ) دوسرے سے، اس کی علامت کا اہل ہونے کے لیے کیا رشتہ قائم کرنا چاہیے۔ یہ آخری سوال منطقی ہے اور وٹگنسٹائن نے اسی سے بحث کی ہے۔ وہ بہت مناسب

> طریقے سے علامتیت کی شرطوں کا محاکمہ کرتا ہے، ایسی علامتیت جس میں ایک جملہ کسی حسی اور قطعی مفہوم کو ادا کرے۔(113)

سوال یہ ہے کہ علامتوں کی قطعیت سے وٹگنسٹائن کی مراد کیا ہے؟ زبان میں ایسی قطعیت اس کے امکانات میں اضافہ کرے گی یا اسے محدود کردے گی؟ لسانی صداقت سے مفر کاروباری اظہار کو ہے نہ شعر و ادب کو۔ لیکن کیا اظہار کے تمام صیغوں میں لسانی صداقت کی نوعیت و ہیئت یکساں رہ سکتی ہے؟ یہ مسائل نئی شعری جمالیات، تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور ابہام کے ضمن میں زیر بحث آئیں گے۔

ہیوم نے الفاظ سے پیدا شدہ تاثر کی روشنی میں انسانی تجربوں کا نفسیاتی تجزیہ کرنا چاہا تھا۔ وٹگنسٹائن منطقی تجزیے کی سعی کرتا ہے۔ وہ ہر لفظ کو بے نام کیفیتوں کی نہیں حقائق کی تصویر سمجھتا ہے اور الفاظ کو ان حقیقتوں کی علامت سے تعبیر کرتا ہے جن کا خاکہ فکر تیار کرتی ہے اور جن میں رنگ آمیزی حواس کرتے ہیں۔ وہ نشان (لفظ، جملہ) جس میں خیال کا اظہار ہوتا ہے وٹگنسٹائن کے نزدیک ایک تولیاتی نشان ہے۔ خیال مجرد تجربہ نہیں ایک شئے ہے اور سوچنا ایک واقعہ۔ ایک شے یعنی خیال کو دوسری شے یعنی لفظ سے اس طرح منسلک کرنا، کہ جملے اشیا (حقائق) کی ایک مسلسل مالا بناتے جائیں، زبان کو اظہار خیال کے وسیلے سے بلند تر ایک قائم بالذات حیثیت عطا کر دیتا ہے۔ اگر لفظ کسی حقیقی تجربے کی صورت گری نہ کر سکے تو وہ لفظ جھوٹا ہے اور تجربہ مہمل۔ یہاں اس سوال کی طرف دھیان جاتا ہے کہ اہمال کے معنی کی حقیقت بھی ایک تجربہ ہو سکتی ہے۔ اس کی نفی کا جواز کیا ہوگا؟ خود وٹگنسٹائن کو اپنے نظریے کی اس خامی کا احساس ہوا، چنانچہ اس نے کچھ عرصہ بعد یہ تصور پیش کیا کہ الفاظ محض مشہود تجربوں کی تصویر نہیں ہوتے بلکہ زندگی کے ہمہ رنگ تجربوں کی خاکہ کشی کرتے ہیں۔ یا دوسرے الفاظ میں زندگی کا خاکہ ہیں، اور الفاظ صرف وقائع کا اثبات نہیں کرتے بلکہ ایسے حسی تجربوں کی نشاندہی بھی کرتے ہیں، جو شعور کی گرفت میں نہ آسکیں۔ پھر وٹگنسٹائن نے اپنے پرانے نظریے میں یہ ترمیم بھی کی ہے کہ حقیقتوں کے عناصر معین اور قطعی نہیں ہوتے جنھیں معینہ الفاظ یا جملوں کی میزان پر یکساں وزن کا حامل قرار دیا جا سکے۔ حقیقت صرف وہ نہیں جس کا تجربہ کیا گیا۔ تجربے کا تاثر بھی اس حقیقت کی ترکیب میں شامل ہو جاتا ہے۔ جب ہم الفاظ کا استعمال ان کے مروجہ سیاق و سباق میں کرتے ہیں، اس وقت کوئی الجھن پیدا نہیں ہوتی۔ سارا مسئلہ اس وقت سامنے آتا ہے جب ہم فلسفیانہ تخیل کی راہ اپناتے ہیں اور رسمی زبان سے ہمارا رشتہ کمزور پڑ جاتا ہے۔ تخلیقی اظہار میں ابہام اور ژولیدگی کے احساس سے ہم اس لیے دوچار ہوتے ہیں کہ عادت کا جبر ہمیں زبان کے رسمی مفہوم کی گرفت سے آزاد نہیں ہونے دیتا۔ ہم ان نقاط نظر سے بے خبر رہتے ہیں جو کسی لسانی فن پارے کی تخلیق میں اس کے خالق کے ساتھ سرگرم کار ہوتے ہیں۔ نقاط نظر کی شمولیت ہر لفظ کو انوکھا بنا دیتی ہے، اور ہم محض بیرونی

مشاہدے کی بنیاد پر یہ دعویٰ نہیں کر سکتے کہ وہ لفظی پیکر جس شکل میں ہمیں دکھائی دیتا ہے وہی اس کی اصلی شکل ہے۔ ہمارے اپنے حسی تجربے اکثر اس شکل کی ماہیت اور ہیئت میں تبدیلی پیدا کر دیتے ہیں۔

اس طرح وٹگنسٹائن کے نظریے میں مطلقیت کی جگہ اضافیت کی رنگ آمیزی نے اس کے امکانات وسیع تر کر دیے۔ (یہ اشارہ پہلے ہی کیا جا چکا ہے کہ وٹگنسٹائن دوسرے منطقی اثبات پسندوں کے برعکس مابعد الطبیعیاتی اور سری تجربوں کے سلسلے میں کشادہ ذہن تھا) لیکن بیشتر منطقی اثبات پسندوں نے اپنے نظریے کو فلسفیانہ تجزیے کے عمل کا سختی سے پابند رکھا اور ہر لفظ کی حقیقت کے تعین کی خاطر اس اصول توثیق پر زور دیتے رہے، جو وٹگنسٹائن نے اپنے فکری سفر کے اولین دور میں ترتیب دیا تھا۔ ماخ اور پیرسن کا لسانی تصور بھی اصول توثیق کی اساس پر قائم ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ لفظ جس حقیقت کا عکس بنتا ہے اگر وہ حقیقت عقلی تجزیے کے حدود میں نہ آ سکے تو مہمل قرار پائے گی۔ شیلک نے "معنی اور توثیق" (1936ء) میں توثیق کو لفظ (قول) کے بجائے جملے کا پیمانہ بنایا۔ مثلاً اس جملے کو کہ "بچہ ننگا ہے لیکن اس نے ایک لمبا نائٹ گاؤن پہن رکھا ہے" (114) شیلک بے معنی کہتا ہے کیوں کہ لفظ "ننگے" کا اطلاق اس شخص پر ہو ہی نہیں سکتا جس نے ایک لمبا نائٹ گاؤن پہن رکھا ہو۔ اس نظریے کے تحت وہ مابعد الطبیعیاتی فکر کے بیشتر حصے کو بھی بے معنی کہتا ہے کیوں کہ مابعد الطبیعیات منطقی قواعد سے قدم بہ قدم انحراف کرتی ہے۔ وہ اصول توثیق کو منطقی تسلسل کا امکان قرار دیتا ہے۔ البتہ ایسے جملوں یا لسانی ہیئتوں میں جہاں توثیق کے کسی اصول کو بروئے کار لانے کی گنجائش ہی نہ رکھی گئی ہو وہ توثیق کے عمل کو ناممکن کہتا ہے۔ شیلک (اور اس لحاظ سے عام منطقی اثبات پسندوں) کی سب سے بڑی کمزوری اور تضاد اسی مقام پر ظاہر ہوتا ہے، یعنی ایک تو وہ تخلیقی اظہار کے امکانات کو جملے کی شرط عاید کر کے محدود کر دیتا ہے۔ دوسرے وہ بولنے یا لکھنے والے کے سر یہ ذمے داری بھی ڈالتا ہے کہ وہ اصول توثیق کی گنجائش کا بہر نوع خیال رکھے۔ ٹھوس (Concrete) شاعری یا صرف مشہود پیکروں کا استعمال اسی نظریے سے اپنی بنیاد حاصل کرتا ہے۔ یہ شرط کاروباری یا رسمی یا منطقی اظہار اور مباحث میں تو مستحسن ہو سکتی ہے، لیکن تخلیقی عمل اور طریق کار جس منطق کا تابع ہوتا ہے، وہ شعوری منطق سے بدیہی طور پر مختلف ہے۔ تخلیقی منطق کا انحصار انفرادی استعداد، فنی بصیرت اور ادراک پر ہے۔ تخلیقی عمل لسانی معاملات میں ہمیشہ عمرانی معاہدے کا پابند نہیں ہوتا۔ شیلک نے اپنے نظریے کا نقص محسوس کر لیا تھا، چنانچہ پیش قدمی کے طور پر یہ وضاحت بھی کر دی تھی کہ منطق اور تجربے کے مابین کوئی مخاصمت نہیں ہوتی۔ منطق داں کو بیک وقت تجربیت کے اصول پر عامل بھی ہونا چاہیے اور منطقی عمل کو اچھی طرح سمجھنے کے لیے اُسے تجربے کی مختلف انواع کا شعور بھی رکھنا چاہیے۔ البتہ اپنی معروضیت کے تحفظ کے لیے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کے تجربے کی تخلیق نو یا ذہنی سطح پر اس تجربے کا تاثر جذب کرنے سے باز رہے۔

اس طرح شیلک کا انداز نظر ادبی تخلیق سے زیادہ ادبی تنقید کے بعض نئے میلانات سے مربوط ہو جاتا ہے۔ یہاں شیلک برٹرینڈ رسل کا ہم خیال ہو جاتا ہے جس کے نزدیک سائنسی علم ہمیشہ کسی تجربے کی ساخت یا ڈھانچے کا علم ہوتا ہے اور سائنسی علم کو اس ڈھانچے کے مافیہ کی لذت و اذیت سے کوئی سروکار نہ ہونا چاہیے۔ رسل نے 1910ء اور 1924ء کے دوران اپنی تحریروں میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا تھا کہ فلسفیانہ فکر کے اظہار پر سائنسی طریق کار کا اطلاق کیا جائے تاکہ اس میں زیادہ استدلال اور تیقن پیدا ہو سکے۔ اسی لیے رسل نے تشکیک کو فلسفیانہ تجسس کی قوت متحرکہ کہنے کے باوجود اس کے باضابطہ ہونے پر بھی اصرار کیا تھا۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، شیلک تجربیت کی مہارت کو رسل کے معروضی طریق کار کے مطابق برتنے کا مشورہ دیتا ہے۔ حسی اور ماورائی تجربوں کی تقویم کرتے وقت اس طریق کار کی ضرورت اور افادیت میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ دوسرے کے ہر تجربے کی ماہیت ہمارے ذاتی تجربے سے لازمی طور پر مختلف ہوگی کیوں کہ ہر شاہد اپنے مشہود کو ایک الگ زاویے سے دیکھتا ہے۔ اس سے قطع نظر، ذاتی تجربوں کے سلسلے میں بھی، جن پر تخلیقی اظہار کی دیواریں استوار ہوتی ہیں، یہ رویہ ایک حد تک ضروری ہوتا ہے۔ اپنے تجربے میں تخلیقی اظہار کے دوران میں اگر مکمل سپردگی پیدا ہو جائے تو جذباتیت زدگی کا اندیشہ لاحق ہوتا ہے، جو ممکن ہے کہ اظہار کی ہیئت اور معیار پر اثر انداز ہو۔ ہر لفظ ایک شے ہے، ہر مصرع اشیا کی ایک صف۔ ان میں بے محابا آلودگی کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کا لاشعوری اور خودکار عمل شعوری ضبط سے آزاد ہونے کے بعد دیوانے کا خواب بن جائے یا مجذوب کی بڑ۔ اس میں معنی کی دریافت تو ممکن ہے لیکن فن میں ماورائے معنی بھی ایک بات ہوتی ہے۔

وٹگنسٹائن فلسفے کو نظریے کے بجائے ایک ذہنی فعلیت کہتا تھا۔ مقصد یہ تھا کہ فلسفیانہ تفکر اس ادعائیت سے محفوظ رہے جو اکثر نظریے کا دامن تھام لیتی ہے۔ کارنیپ کی منطقی اثباتیت ہیئت اور مافیہ کی کسی بحث میں نہیں الجھتی۔ وہ ایک استدلالی دستورالعمل کی تیاری پر زور دیتا ہے اور فلسفیانہ مقاصد کے لیے علامتی منطق کو کام میں لاتا ہے۔ اس نے حسیات کے مختلف شعبے قائم کیے اور ایک کو دوسرے میں ملوث نہیں ہونے دیا۔ مثلاً دو رنگوں کا تجزیہ تو ایک ہی اصول کے مطابق ہو سکتا ہے کہ دونوں کا تعلق حس کے ایک ہی شعبے سے ہے، لیکن رنگ اور لہجے کو ایک دوسرے سے الگ کرنا ہوگا، کیوں کہ دونوں حواس کے دو الگ الگ دائروں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ اس طرح ہر شے یا تجربے یا حقیقت کی خصوصیت کو اس کی ہیئت اور ماہیت کے پس منظر میں پوری طرح سمجھا اور بیان کیا جا سکتا ہے۔ شے کو وہ اس کی خصوصیت کے روابط یا تلازمات سے آزاد رکھتا ہے اور خصوصیت (جو اکثر صورتوں میں ایک تجریدی تجربہ (تاثر) ہوتی ہے، اس کی تعیین ہیئت کے تصور کو وہ ممکن العمل قرار دیتا ہے۔ اس طرح گرچہ وہ رنگ اور صدا کو ان کے حسی انسلاک کی بنیاد پر ایک دوسرے سے متمائز کرتا ہے لیکن رنگ کی صدا کے

تصور کی بالواسطہ طور پر تائید بھی کر جاتا ہے۔ وہ لفظ اور طبیعی مظہر کے باہمی ربط کی شناخت کے امکان کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور اس سلسلے میں زبان کو دو انواع میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک تو تجربے کی زبان جو فرد کے فوری تجربے یا ردِعمل کا حوالہ ہوتی ہے، دوسری طبیعی زبان جو آفاقی تناظر رکھتی ہے اور جس میں الفاظ طبیعی مظہر سے مربوط ہوتے ہیں۔ تجربے کی زبان کی بنیاد ذاتی اور شخصی ہوتی ہے۔ طبیعی زبان کی عمرانی۔ انھیں ایک دوسرے سے قریب بھی لایا جا سکتا ہے۔ لیکن بیان میں پیچیدگیاں بھی در آتی ہیں جب قریب آتے ہوئے یہ ایک دوسرے سے متصادم ہو جائیں۔ اس تصادم کا اندیشہ اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ تجربے کی زبان ایک ذاتی (چنانچہ ناگزیر اور ٹھوس) طریقِ اظہار ہے اور طبیعی زبان ایک رسمی طرزِ اظہار، اور دونوں ایک دوسرے کو قبول نہ کرنے کی صورت میں دوسرے کی نفی سے اپنا اثبات کرنا چاہیں گے۔

نیوراتھ نے اصولِ توثیق کے مروجہ تصور میں ایک اہم تبدیلی پر اصرار کیا۔ اس نے کہا کہ جملوں کا موازنہ صرف جملوں سے کیا جا سکتا ہے نہ کہ کسی ناقابلِ بیان حقیقت سے۔ مابعد الطبیعیاتی نظامِ فکر کو وہ اسی تصور کی بنیاد پر مسترد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک جملوں یا مجموعۂ الفاظ اور تجربے کے باہمی رشتوں کی توثیق صرف اس طرح ہو سکتی ہے کہ ہر جملے کا موازنہ ہم ذہن میں ابھرنے والے دوسرے جملے سے کریں۔ "اگر ہمارے سامنے ایک نیا جملہ آتا ہے تو ہم اس کا موازنہ اس نظام سے کرتے ہیں جس سے ہم متعلق ہیں۔ ہم اس نظام کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ یہ دیکھ سکیں کہ یہ جملہ اس سے مطابقت رکھتا ہے یا نہیں۔ اگر یہ جملہ ہمارے نظام سے متضاد دکھائی دیتا ہے تو اسے جھوٹ کہہ کر رد کر دیتے ہیں...... یا اسے قبول کر کے خود اپنے نظام میں تبدیل کر لیتے ہیں تاکہ اس جملے کی شمولیت کے بعد بھی ہمارا نظام برقرار ہے۔" (115) نیوراتھ ادراک کے مظاہر کو بھی حیاتیاتی عمل کے مترادف قرار دیتا ہے اور اس کے نزدیک ان مظاہر کی کرداریتی تعبیر ممکن ہے۔ اسی وجہ سے ہر تجربے کے اظہار کے لیے طبیعیات کی زبان کو وہ کافی سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں طبیعیات کی اصطلاحیں اور ذخیرۂ الفاظ ہر تجربے کو وہ حسی ہو یا مادی، پوری قطعیت کے ساتھ بیان کر سکتی ہیں۔ اگر کوئی تجربہ اس دائرے میں نہیں آتا تو قصور صیغۂ اظہار کا نہیں، خود اس تجربے کا ہے۔ یعنی مشہود پیکر تجریدی فکر کی ہر لہر کی صورت گری کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ چونکہ سری حقائق کی بعض نوعیتیں اس دائرے میں نہیں سمٹ سکتیں اس لیے نیوراتھ روحانی سائنس اور مابعد الطبیعیات کو بے معنی کہتا ہے اور وٹگنسٹائن کے نظریے سے دور ہٹ جاتا ہے۔ وٹگنسٹائن مابعد الطبیعیات کو ممکن القیاس سمجھتا تھا اس کا جواز اس نے یوں ڈھونڈا تھا کہ روحانی یا مابعد الطبیعیاتی تجربے ناقابلِ بیان ہو سکتے ہیں۔ لیکن ان کی حقیقت کا اثبات اس بنیاد پر ممکن ہے کہ یہ تجربے کچھ بتاتے نہیں، بلکہ بجائے خود اپنا اظہار ہوتے ہیں۔ عام لوگ مابعد الطبیعیات میں اسی لیے دلچسپی لیتے ہیں کہ یہ اظہار کی ایک

پراسرار اور انوکھی قسم ہے۔ اظہار کی مروجہ ہیئتوں سے بالکل مختلف (116)۔ اور بعض لمحوں میں انسانی ذہن ایسے رخ اختیار کرتا ہے کہ یہی انوکھا اظہار اسے بولتی ہوئی خوشی کے ذریعہ اپنے طلسم میں اسیر کر لیتا ہے۔

آیر کا اصرار تھا کہ اسے منطقی اثباتیت کے حلقے میں شامل کرنے کے بجائے فلسفیانہ تجزیے کا ترجمان سمجھا جائے۔ وہ اپنے نظریے کو کلیتاً لسانیاتی کہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فلسفیانہ تجزیے ہی کے ذریعہ علامات کو جملوں میں منتقل کر کے ان کی تشریح و تعبیر کی جا سکتی ہے۔ وہ نجی علامتوں اور ذاتی تجربوں کو بھی الفاظ میں ڈھالنے کے بعد دوسروں کے لیے قابل فہم قرار دیتا ہے اور معنی کے اصولوں کو اس اعتبار سے غیر شخصی سمجھتا ہے کہ یہ مخصوص حالات میں مخصوص الفاظ کے انتخاب و استعمال پر آمادہ کرتے ہیں۔ اس لیے کسی قول (لفظ) کو بے معنی کہنا خود اپنی تردید کرنا ہے۔ قواعد کے لحاظ سے جملہ لفظوں کی ایک معنی خیز ترتیب کا نام ہے۔ بیان ان الفاظ کا (جو کسی نہ کسی "شے" کی علامت ہیں) مفہوم ہے اور قول (لفظ) بیان کا ایک ماتحت شعبہ۔ پھر بھی وہ مابعد الطبیعیاتی دلائل کو بے بساط اس لیے کہتا ہے کہ ان میں الفاظ منفصل تجزیے کی مدد سے اصول توثیق کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اس کی فکر کا یہ تضاد حقیقت کے محدود تصور کا نتیجہ ہے۔ رسل نے کہا تھا کہ دیوانے اکثر ایسی آوازیں سنتے ہیں جنھیں دوسرے نہیں سنتے۔ بجائے اس کے کہ ہم انھیں سماعت کی غیر معمولی استعداد سے بہرہ ور سمجھیں، ہم انھیں (دیوانہ کہہ کر) کمرے میں بند کر دیتے ہیں۔ لیکن اگر ہم کبھی ایسے جملے سنتے ہیں جو کسی جسم سے نہ نکلے ہوں تو پھر ہمارے ساتھ یہ برتاؤ کیوں نہیں اختیار کیا جاتا؟ شاید ہمارا اپنا تخیل ان اشیا کو ایجاد کر لیتا ہے جنھیں ہم کسی دوسرے کے منہ سے نکلا ہوا لفظ تصور کر لیتے ہیں۔ (117) ظاہر ہے کہ دیوانوں کی باتوں میں بھی الفاظ کا تجزیہ اصول توثیق کے مطابق ممکن نہیں اور تخیل کے بعض انجانی ذاتی لسانی مظاہر پر بھی اس اصول کو آزمانا دشوار ہے۔ لیکن اس سے اس کی حقیقت اور وجود پر حرف نہیں آتا، اور اگر ان کی حقیقت محفوظ ہے تو ان کے معنی کا وجود بھی لازمی ہے، اگرچہ اس کی تفہیم دوسروں کے لیے ممکن نہیں۔

مور نے نہ تو اپنے پیش رووں کے برعکس، لسانی مسئلے کو اصطلاحوں میں مقید کرنے کی سعی کی، نہ اس نے دنیا کے رائج تصورات (جمولیت مابعد الطبیعیات) کی اہمیت سے انکار کیا۔ روحانی اور مابعد الطبیعیاتی مباحث کو وہ زبان کے غلط استعمال سے تو تعبیر کرتا ہے، لیکن ان کی تردید اس لیے ضروری نہیں سمجھتا کہ یہ لسانی مزاج گہرے جذباتی تیقنات کا آفریدہ ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں اسے سائنسی دلیل اور تجزیے سے غلط ثابت کرنے کی کوشش ہی فضول ہے۔ چنانچہ وہ شلک کے ایک سابقہ مقلد ویس مان کی طرح یہ تو نہیں کہتا کہ مابعد الطبیعیات کو مہمل قرار دینا بجائے خود مہملیت ہے لیکن مابعد الطبیعیاتی اظہار کی بے معنویت کی معنوی حیثیت کو تسلیم کرتا ہے۔ اسی طرح معنی کی تعیین کے مسائل بھی برابر پیدا ہوتے رہتے ہیں اور اس امر کی شہادت دیتے ہیں کہ معنی کوئی قطعی اور معین

قدر نہیں ہے، چنانچہ بے معنویت سے مماثلت کا ایک نقش بھی اس میں موجود ہے۔ مثلاً اگر کوئی یہ کہے کہ زمین سے چاند کا فاصلہ کئی میل ہے تو اس جملے کے معنی گرچہ سمجھ لیے جائیں گے پھر بھی اس معنی کا ابہام کسی قطعی فیصلے تک پہنچنے نہ دے گا۔

فی الواقع کوئی بھی فلسفیانہ میلان تخیل اور وجدان کے عناصر سے عاری ہو کر اعداد و شمار کا مجموعہ اور اس لحاظ سے محدود معنوں میں سائنس تو بن سکتا ہے لیکن انسانی وجود کے رمز و ایما کا احاطہ کرنے سے قاصر رہ جائے گا۔ منطقی اثباتیت نے لفظ، زبان، صیغۂ اظہار اور علامت کے سلسلے میں ایسے کئی حقائق کی طرف توجہ دلائی، جو جدید طرز فکر اور طرز احساس سے اس کی وابستگی کا پتہ دیتے ہیں اور تخلیقی اظہار و بیان کی کئی جہتوں کا فلسفیانہ جواز فراہم کرتے ہیں۔ لیکن استدلال زدگی نے کبھی کبھی اسے نقصان بھی پہنچایا، اس حد تک کہ اس مکتب فکر سے تعلق رکھنے والوں میں بھی اس سے مغائرت پیدا ہوتی گئی۔ وارناک نے پہلے تو یہ کہا کہ فلسفے اور مابعد الطبیعیات کے مسائل تخیل کی رفاقت کے بغیر محض تجربے کی مدد سے حل نہیں کیے جاسکتے، لیکن بالآخر اس نے منطقی اثباتیت سے اپنی برأت کا اظہار بھی کر دیا۔ منطقی اثباتیت کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس نے بالعموم طبیعی تجربے اور حسی تجربے کو ایک ہی معیار پر رکھنے کی کوشش کی اور سری تجربوں کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اعتراف کرنے کے بعد بھی انھیں استدلالی منطق اور اعداد و شمار کے حوالے کر دیا۔ اس نے معنی کے تعین کی طرف تو توجہ دی لیکن معنی کے مسئلے پر کما حقہٗ غور نہیں کیا۔ مثلاً اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ کسی قول کے معنی کا انحصار اس کی توثیق پر ہے تو توثیق کے معنی کا مسئلہ کیوں کر حل ہوگا؟ پھر اگر یہ جواب دیا جائے کہ توثیق کا انحصار مشاہدے اور ذاتی یا سماجی تجربے پر ہے تو ماضی کے واقعات یا ان حقائق کے معنی کا تعین کس طرح کیا جائے گا جو ابھی دریافت نہیں ہو سکے ہیں یا جن تک رسائی کا کوئی امکان موجود نہیں ہے۔

منطقی اثباتیت پر سب سے سخت تنقید اشتراکی حلقوں کی جانب سے ہوئی۔ کاڈویل نے یہ اعتراض عاید کیا کہ اس فلسفے نے زبان کے طبیعی اور معاشرتی عمل کو نظر انداز کر دیا اور اس کی ساری توجہ لفظ اور جملے کی ساخت یا ہیئت پر مرکوز رہی۔ وٹگنسٹائن کو وہ اسی خیال کا مجرم قرار دیتا ہے کہ اس نے زبان کو ایک ساکت آئینہ بنا دیا جس میں کائنات کے مظاہر منعکس ہوتے رہتے ہیں۔ اور اس طرح اس نے زبان کی اپنی فعلیت کو پس پشت ڈال دیا۔ (118) کاڈویل، وٹگنسٹائن کے اس نظریے کو بھی غلط ٹھہراتا ہے کہ چونکہ زبان حقائق کی تصویر ہے اس لیے وہ حقائق جو اس کی گرفت میں نہیں آتے، سری ادراک کا حصہ بن جاتے ہیں۔ کاڈویل سری ادراک کے وجود ہی کو تسلیم نہیں کرتا۔ کاڈویل کی نظر منطقی اثباتیت کی اصل خامیوں پر نہیں پڑ سکی، بلکہ متذکرہ بالا اعتراضات کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ منطقی اثباتیت کے توانا اور معنی خیز عناصر کو ہی اس نے کمزور اور بے معنی سمجھنے کی غلطی کی۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ منطقی اثباتیت فلسفے کو عینیت کے طلسم سے آزاد کرنا اپنا مقصود اصلی سمجھتی تھی اور اس کی ساری جدوجہد واقعتاً اسی سمت میں ہوئی، لیکن اشتراکی مفکروں کے ایک پورے حلقے نے اسے سرتاسر "عینی اور وجودیت سے مربوط، مادیت کا مخالف اور علمائے دین نیز اہل مذہب کا آلۂ کار" کہا ہے۔(119)

مجموعی طور پر بیسویں صدی کے وہ تمام فکری میلانات جو جدیدیت کو فلسفیانہ بنیادیں فراہم کرتے ہیں، ان میں ایک بنیادی وحدت کا سراغ تو ملتا ہے، لیکن ان کے امتیازات ایک پیچیدہ اور استعجاب انگیز ذہنی فضا کا پتہ دیتے ہیں۔ بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار کی بوقلمونی بجائے خود اس حقیقت کی ضامن ہے کہ نئے انسان کی صورت حال اور مسائل نہ تو کسی ایک مکتب فکر کے حصار میں آسکتے ہیں، نہ اس پیچیدگی کو دور کرنے کی کوئی واضح صورت پیدا ہو سکی ہے۔ فلسفہ ایک عقلی سفر ہے، انسان کی مادی ضرورتوں کی تکمیل کے عمل سے لاتعلق اور ایک معالج بھی جو روح کے زخموں کو مندمل کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ اس طرح بیسویں صدی کے افکار نئے انسان کا سوالنامہ بھی ہیں اور اس کے بعض سوالات کا جواب بھی۔ جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادیں سوال و جواب کے اسی پیچیدہ فضا کے پر استوار ہوئی ہیں:

> اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے عہد کی فکر کا خاصا حصہ آئندہ صدی کے لیے ناقابل قبول ہوگا لیکن اس سے بہت زیادہ باقی بھی رہ جائے گا۔ وہ فکر بھی جو معدوم ہو جاتی ہے، اپنے خلاف ردعمل کو مشتعل کر کے بعد کے (فکری) ارتقا پر اپنا اثر ڈالتی ہے۔ آخری تجزیے میں تاریخ کا کوئی بھی عمل بے سود نہیں ہوتا۔(120)

حواشی اور حوالے

1. Paul Valery: The Art of Poetry, New York,1958,P.77

2. Ibid, P.57.

3. Susanne K. Langer : Feeling And Form,IInd.Ed.1959,P.373

4. Herbert Read : Art Now, Faber & Faber,London. P.53.

5. Bertrand Russell: The Autobiography of Bertrand Russell,Vol. I, Bantam Ed.,1968,P.4

6. Wagar : Science,faith and man, P.1.(Introduction)

7. Lawrence Durrell: The Best of Henry Miller(Ed.) ,1963,P.230,237

8. Karl Jaspers : Man in the Modern Age, London, 1951,P.121

9. Einstein: Theoretical Physics in Science, faith And Man,P.13

10. Heisenberg: Science and Culture, Ref.Ibid.

11. Quoted from John Passmore: A Hundred Years of Philosopy, London,1966 P.36.

12. Ibid, P.36

13. Ibid, P.38

برگساں نے ڈراون کے علاوہ اچانک تبدیلی کے نظریات کی بھی سخت تنقید کی ہے اور اس کا خیال ہے کہ

انسانی وجود کی حقیقت کو کسی بھی مشینی عمل کے ذریعہ سمجھنا ممکن نہیں۔ کوئی بھی عمل سب کو یکساں ردعمل کے اظہار پر مجبور نہیں کرسکتا۔ انسان میں شعور نے ہمیشہ مادے پر فتح پائی ہے، اس لیے انسانی نسل کا ارتقا کسی خط مستقیم پر نہیں ہوا۔ برگساں کے الفاظ میں ارتقا کا مطلب ہمیشہ ترقی نہیں ہوتا۔ اس سفر میں انسان بار بار پیچھے مڑا ہے۔ انسان پودے یا جانور ارتقا کے مختلف درجات نہیں ہیں، بلکہ ایک ہی بیج سے نمو پذیر ہونے والے درخت کی مختلف شاخیں ہیں جو ایک ساتھ کئی سمتوں میں بڑھتی اور پھیلتی ہیں اور ہر شاخ دوسرے سے الگ ہوتی ہے۔

14. Heisenberg. Quoted from Science, faith And Man,P.28

15. Julian Huxley : Man in the Modern World,

Mentor Books,1951,P.183 to 190.

16. Jaspers: Man in the Modern Age, P.95

17. Saul Bellow: Herzog, Quoted from Art And Belief,

By David W.Bolam & James L. Handerson,

London,1967,P.24

18. Saul Bellow : Some Notes on Recent American Fiction,

Ref.Ibid,P.25

19. Camus : A Writer's Notebook, Ref.Ibid, P.26

20. Lawrence: Selected Essays, Ibid,P.25,

21. Brecht: To the Unborn,Ref.Ibid,P.25.

اس نوحے کے چند مصرے حسب ذیل ہیں:

22. For Beauty's Nothing : But beginning of teror we're still

Just able to bear.

And Why we adore it so because it

Serenely

Disdains to destroy us..(Duino Elegies)

23. Frederick J. Hoffman: The Twenties,

Collier Books,1962,P.73

(کراسبی کے علاوہ ہیمنگوے، کمنگس اور لارنس اسٹالنگس کو بھی اس جنگ کا عملی تجربہ ہوا تھا)

24. Bertrand Russel: The Autobiography of B.Russell,

Vol.II,Bantam Books,1969,P.7

ایلیٹ نے The Wasteland میں ایک جگہ رسل کے اسی تجربے کا تخلیقی استعمال کیا ہے۔ اس نے خود رسل سے اس کی اس ذہنی کیفیت کا ذکر سنا تھا۔ اس واقعے سے اس حقیقت کی نشاندہی بھی ہوتی ہے کہ کامیاب شعری تجربہ لازمی طور پر ذاتی تجربہ نہیں ہوتا اور ایک شخص کا تجربہ دوسرے کے لیے بھی اتنا ہی حقیقی ہوسکتا ہے یا حسی ارتکاز کے ذریعے شعر میں دوسرے کے تجربے کی تخلیق نو بھی ممکن ہے۔ ذہنی اور جذباتی اشتراک، بشرطیکہ اس کی تحریک کسی بیرونی مقصد کی تابع نہ ہو، دوسروں کے تجربے کو بھی ذاتی تجربے کی سچائی اور شدت سے ہمکنار کرسکتا ہے۔

25. Ibid,P.95

26. Quoted from The Twenties,P.301

27- مارکسزم لینن ازم کے مبادیات (ترجمہ علی اشرف) عطلیس پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ص 17

28- ایضاً ص 26

29. Marx & Engels: Selected Works, Vol.II, Moscow,1951,P.154

30. No Nobel Prize for Slozhenitsyn: Illustrated Weekly of India,

14th May 1972.P.35

31. In Social history, however, the repitition of conditions is the exception and not the rule............Therefore, Knowledge is here essentially *relative*, in as much as it is limited to the perception of relationships and consequences of certain social and state forms which exist only at a particular epoch and among particular people and are of their very nature transitory.

-Engels: Anti Duhring, Culcutta,1943.P.84

32. Quoted from the Chief Currents of Contemporary Philosophy,

by: M.Dutta, IInd. Ed.1961,P.506

33. The Autobiography of Bertrand Russell, Vol. II.P.138

34. I bid, P. 137

35. Susan Sontag: Against Interpretation.IInd.Ed.,1969,P.53

36. Quoted from Herbert Read: Icon and Idea,

Faber & Faber.P.91

37- وزیر آغا نے اردو شاعری کا مزاج" کے پس منظر کی ترتیب میں اسی تصور سے مدد لی ہے۔ ین چینیوں کے عقیدے کے مطابق تاریکی یعنی سکوت کی کیفیت ہے اور یانگ روشنی یا اضطراب کی۔ ایک عام تصور یہ ہے کہ کائنات ارضی میں زندگی کے آثار ین کی کیفیت سے نمودار ہوئے۔ ہندو عقیدے کے مطابق بھی پہلے سناٹے یعنی ین کی کیفیت تھی۔ پھر پرجاپتی کی آرزو کا ارتعاش (یانگ) بالآخر دنیا کے وجود پر منتج ہوا۔ اس نظریے کی وضاحت حسب ذیل تین نکات کی بنیاد پر کی جاتی ہے۔

(1) صداقت انسان کو بڑا نہیں بناتی بلکہ انسان صداقت کو بڑائی عطا کرتا ہے۔

(2) اگر غلط آدمی صحیح ذرائع اختیار کرے تو صحیح ذرائع بھی غلط راستوں پر پڑ جاتے ہیں۔

(3) گدلا پانی اگر ٹھہرا دیا جائے تو صاف ہو جاتا ہے۔ (دھیان)

38. D.T. Suzuki: Zen And Japanese Culture, London,1959,P.94

39. Quoted from India and the Buddhist World, in the Illustrated Weekly of India, Bombay, 20th. May,73,P.II

40. Quoted from: The Chief Currents of Contemporary Philosophy, P.547.

41. Ibid, P.550

42- راقم الحروف نے تخلیقی عمل اور اظہار کی پیچیدگیوں کے مسئلے پر ایک مضمون " ابہال کی منطق" مطبوعہ شب خون، الہ آباد، میں خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے شکار نامے یا گیا نیشور کے معموں کے حوالے سے مفصل بحث کی ہے اور بظاہر لایعنیت میں معنی کا سراغ پانے نیز معنی کی تعیین کے سوالات پر نظموں کے تجزیاتی مطالعے کے ذریعہ روشنی ڈالی ہے۔ مقالے کے آخری باب (اس سلسلے کی دوسری کتاب، " نئی شعری روایت") میں ان مسائل کا احاطہ کیا گیا ہے۔ زین بدھ مت کے سلسلے میں تین بنیادوں پر زور دیا گا ہے: دھیان (مراقبہ) موندو (سوال جواب) اور کوآن (زین دستاویزات)۔ زین کا جوہر ساتوری (روشنی) ہے جو باطن سے پھوٹتی ہے۔ سوزوکی کے

علاوہ کتارو تکی دانے بھی مغرب میں زین کی اشاعت کی۔ تکی دانے تسو (شعیت) کا ایک منظم فلسفہ پیش کیا اور اس طرح زین بدھ مت میں ایک نئے بعد کا اضافہ کیا۔ نشی دا کے افکار اپنی فلسفیانہ پیچیدگی اور عمق کے باعث گہری توجہ کے مستحق ہیں۔ اس مقالے میں زین کے صرف انھیں پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو یا تو ادب اور فن پر براہ راست اثر انداز ہوئے یا جن سے نئے شعری اظہار کی کسی سمت کی تعبیر میں مدد مل سکتی ہے۔

43. Bhagavad Gita, New American Library,1956,P.16(Intro)

44. Anand K. Coomara swamy: Christian and Oriental Philosophy of Art, Dover Ed. New York,P.63

45. A.C. Bouquet: Hinduism, London.1966,P.14

یہاں ہندو مت کو آریہ دھرم اس لیے کہا گیا ہے کہ قدیم ہندستانی کتابوں میں لفظ ہندو نہیں ملتا گو کہ یہ لفظ پرانا ہے اور ژند اوستا نیز فارسی میں مستعمل رہا ہے۔

46. Ibid,P.62

47. John Herman Randall Jr: The Meaning of Religion for Man, Harper Books,1968,P.83.

48. Ernst Cassirer: An Essay on Man,1969,P.1

49. Quoted from: Tradition And Modernity in India(Ed.Shah+ Ras) Bombay,1965,P.1

50- "ہندستان میں جدیدیت اور روایت" کے موضوع پر کانگریس فار کلچرل فریڈم کی طرف سے نومبر 1961ء میں ہونے والے مذاکرے کی صدارتی تقریر میں سی۔ ڈی۔ دیشمکھ نے اس سروے کے مفصل اقتباسات دیے تھے۔ بحوالہ ایضاً ص118/119

51. The Autobiography of Bertrand Russell, Vol.I,P.247

52. Karl Barth: The Righteousness of God, in: Science, faith and man,P.56

53. Fred O. Nolte: Art And Reality, Lancaster,1942,P.67

54. Jacques Maritain, The Range of Reason,in Science, faith And Man,P.64

55. Quoted from Herbert Read: Art And Reality,1937,P.127

56- بحوالہ سوزین لینگر: فلسفے کا نیا آہنگ (ترجمہ بشیر احمد ڈار) لاہور 1962، ص 277/276

57- ایضاً ص 306

58. F.C. Frescott: Poetry and Myth,New york,1927,P.10

London,1950,P.34.

60. Ibid, P.34

61. Quoted from: An Essay on Man, P.75.

62. Ibid, P.109

63. C.K. Ogden & I.A. Richards: The Meaning of Meaning ,

London,1960,(Intra)

64- ایضاً ص 297 مالی نوسکی کا مقالہ اس کتاب میں ضمیمے کے طور پر شامل ہے اور آگڈن اور رچرڈس نے اسی کو اپنی بحث کی بنیاد بنایا ہے۔

65. An Essay on Man,P.22

66. Qunted from Willian Barret: Irrational Man,

London,1960.P.161

ان نظموں کے چند مصرعے حسب ذیل ہیں:

1. I must know thee, Unknown one, Thou who Searchest out the depths of my soul, And blowest like a storm through my Life. Thou art inconceivable and yet kinsman. I must know thee and ever serve thee.

2. This do I die, Bend myself, twist myself, convulsed, with all eternal torture, And smitten. By thee, cruelest huntsman, thou unfamiliar-God.

67. Kierkegaard: The Present Age (Jr. Alex ander Dru),1962,P.36

68. Quoted from: The Chief Currents of Contemprary Philosophy, P.513

69. Reality, Man and Exitence (Ed.Black ham), Bantam Book,
1965,P.36
70. Quoted from: A Hundred Years of Philosophy, P.431
71. The Present Age, P.36
74. I bid, P.525
75. Quoted from: Science, Fiath and Man,P.127
76. A Hundred Years of Philosophy, P.485.
77. The Chief Currents of Contemporary Philosophy,P.534
78. Science, faith And man, P.112.
79. Ibid, P.121
80. Ibid, P.39
81. A Hundred Years of Philosophy,P.488;
82. Ibid, P.488
83. Ibid,P.499
84. Reality, Man And Exitance,P.500
85. *Ibid*,P.213
86. Buber: I And Thou, in: Reality, Man And Exitence,P.213
87. Ibid,P.218/219
88. Marleau Ponty: Phenomenology of Perception,
Ref.Ibid,P.351?365
89. Ibid,P.67
90. Quoted from: A Hundred Years of Philosophy,P.515
91. Ponty: in Praise of Philosophy,
in: Reality, Man And Existence,P.371
92. William Barrett: Jean Paul Sartre, in: On Contemporary
Literature, New York,1914,P.565.

93. Quoted from: A Hundred Years of Philosophy,P.504.

94.Sartre: Words,Penguin Books,1967,P.62

95. Sartre: Existentialism, in The Range of Philosophy,P.221

96. Ibid,P.225

97. Sartre: Politics and Literature, Review in the Times of India,New Delhi-, Deted. 15.6.1973

98. Herbert Read: Exintentialism,Marxism and Anarchism, London,1952,P.13/14

99. Germaine Bree: Camus.(Ed.) New York,1962.P.4

100.Ibid,P.34,35,36.

101. Sartre:Tribute to Camus,Ref Ibid,P.19

102- پوچیانی: ژاں پال سارتر سے ایک انٹرویو (ترجمہ مجید فاروقی) سوغات، بنگلور، شمارہ 9، ص 10

103- سارتر: ادیب کی ذمہ داری (ترجمہ انتظار حسین) نیا دور، کراچی شمارہ 13/14 ص 376

104- ایضاً ص 355

105- لائنل ٹرلنگ: فرائڈ اور ادب (ترجمہ امجد الطاف) نئی تحریریں، لاہور، شمارہ نمبر 4 (دسمبر 56ء) ص 9

108. Quoted from: Intellectual America,P.609

107- ٹرلنگ: فرائڈ اور ادب نئی تحریریں، شمارہ نمبر 4 ص 32

108. Quoted from : Art And Belief,P.24

109. Intellectual America,P.614

110. Jung: Modern Man in Search of A Soul, in: Science, Faith and Man,P.166

111. Quoted from Illusion and Reality,

112. Intellectual America,P.613/615.

113. Quoted from: The Meaning of Meaning,

114. Quoted from: A Hundred Years of Philosophy,P.374

115. Ibid,P.263

116. Max Black: Philosophical Analysis(Ed.)

Pub.Pentrjce.Hall,1963,P.11

117.Ibid,P.263

118. Illusion and Reality,P.195

119-مارکسزم اور لینن ازم کے مبادیات (حصہ اول) ص56 تا 60

120. Wager: Science, Faith and Man.P.9

OOO

تیسرا باب

- جدیدیت اور سائنسی عقلیت
- (بیسویں صدی کے تہذیبی مسائل۔ سائنس اور ٹکنالوجی)

سادگی سے پیچیدگی کی طرف یا خارج سے باطن کی طرف میلان نئی شاعری کی خود ساختہ جدیدیت کا مظہر نہیں بلکہ تہذیب اور فطرت کا خودکار اور ارتقائی نظام ہے۔ پچھلے باب میں جن فلسفیانہ افکار کا جائزہ پیش کیا گیا وہ سب کے سب کسی نہ کسی شکل میں اس میلان کی تصدیق کرتے ہیں۔ سائنسی عقلیت اور مارکسزم کے استثنا کے ساتھ، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بیسویں صدی کی فکر اساسی طور پر انفرادی ہے۔ سائنس عقلی استدلال اور معروضیت کے بغیر اپنا فرض پورا نہیں کر سکتی اور مارکسزم ایک سماجی نظریہ ہے۔ دونوں کی مجبوریاں بہت واضح ہیں۔

سماجی اور تمدنی سطح پر تعقل سے قربت ہی بظاہر جدید انسان کا پیمانہ ہے۔ پھر جدیدیت عقل کے تسلط سے انکار کیوں کرتی ہے؟ سائنس تہذیب جدید کی کامرانیوں کا نشان بھی ہے اور اس کی قوت بھی۔ اس کے باوجود روح عصر کے ترجمان اور روح عصر پر اثر انداز ہونے والے بیشتر مفکر سائنس یا سائنسی طریق کار سے گریزاں کیوں ہیں؟ جدیدیت اور سائنس کے مابین مغایرت کی جو خلیج حائل ہے، اس کے اسباب کیا ہیں؟ زیر نظر باب میں انھیں سوالات سے بحث کی جائے گی۔ اس بحث کے دو پہلو ہوں گے۔ ایک تو سائنس اور صنعتی معاشرے کے تناظر میں انفرادیت کا مسئلہ، دوسرے جدیدیت اور سائنس یا سائنسی عقلیت کی باہمی آویزش کا سوال، ادب اور سائنس کے امتیازات کی روشنی میں۔

وہ تمام فلسفیانہ میلانات جن سے جدیدیت کا ذہنی پس منظر تیار ہوا، کئی مشترکہ خصوصیات کے حامل ہیں۔ ان کا تعلق فکر اور فلسفے کے مختلف شعبوں سے ہے۔ لیکن اس معاملے میں سب یکساں ہیں کہ ان کے استفہام و تجزیے کا مرکز انسان کا باطنی وجود ہے۔ یہی وجود شخصیت کے انفرادی خال و خط کا تعین کرتا ہے۔ اس طرح انسان کا مطالعہ دراصل فرد کا مطالعہ بن جاتا ہے۔ جدید فلسفیانہ تصورات فرد کے ماحول، اس کی ذہنی اور تہذیبی روایت یا سماجی رشتوں کو نظر انداز نہیں کرتے۔ لیکن ہر بیرونی حقیقت کا مطالعہ وہ فرد کے نظام جذبات و فکر کے حوالے سے کرتے ہیں۔ دوسری اہم خصوصیت ان کی عدم قطعیت ہے جسے ان کی معذوری یا نارسائی کے بجائے انسانی وجود کے ناقابل تصفیہ مسائل اور معاملات کا فطری نتیجہ سمجھنا چاہیے ظاہر ہے کہ وجود کا یہ اسرار و ابہام انسان کی پوری

تاریخ سے وابستہ ہے۔ بیسویں صدی سے پہلے اس نے مذہب یا سماجی نظریوں یا اقتدار کی مطلقیت کے ہاتھوں اپنے مسائل کا مکمل عرفان تو حاصل نہیں کیا تھا لیکن اپنی الجھن کو کم یا ختم کرنے کے لیے اس نے چند جذباتی اور نفسیاتی سہارے ضرور ڈھونڈ لیے تھے۔ سائنسی عقلیت اور بیسویں صدی کے مخصوص تہذیبی اور سماجی حالات نے یہ سحر بھی رد کر دیا۔ چنانچہ اس کی الجھنیں پھر جوں کی توں اس کے سامنے آ گئیں۔ سائنس نے اسے کئی خوابوں سے بیدار کیا لیکن ان کی جو تعبیریں فراہم کیں ان سے وہ کسی صورت آسودہ و شادکام نہیں ہوتا۔ پرانے ایقانات کے خاتمے پر اسے جس نئے ایمان کی ضرورت محسوس ہوئی وہ نہ سائنس کے پاس ہے نہ کسی اور مکتبِ فکر کے بس میں۔ سب کچھ دور اس کے ساتھ چلتے ہیں، پھر تھک کر پیچھے چھوٹ جاتے ہیں کہ اس کا سفر لمبا ہے اور منزل کا نشان نہیں ملتا۔ بقول میکس شلر:

> ہم پہلی نسل ہیں جس میں انسان آپ اپنے لیے متنازعہ بن گیا ہے۔ جس میں اسے یہ علم نہیں رہ گیا ہے کہ حقیقتاً وہ کیا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ وہ کچھ نہیں جانتا۔ (1)

سائنس اور مارکسزم دونوں کے پاس انسان کا ایک واضح نظریہ ہے۔ یونانی مفکروں نے بھی انسان کو انسان ہی کا شعور بخشنا چاہا تھا۔ نتیجتاً چند مادی، سماجی اور اخلاقی قدریں سامنے آئیں اور فرد اُن کے غبار میں چھپ گیا۔ بحیثیت فرد اس کا مسئلہ یہ نہیں کہ وہ خود کو کسی اخلاقی، مذہبی، سماجی یا سیاسی نظریے کا محض استعارہ بنا لے۔ وہ ایک کثیر للابعاد وحدت میں اپنی ذات کے مرکزی نقطے کو سمجھنا چاہتا ہے۔ اپنا مصرف سمجھنا چاہتا ہے۔ یہ سمجھنا چاہتا ہے کہ حیات اور موت کے درمیان اس کی حقیقت اور حیثیت فی الواقع کیا ہے۔ اسے تاریخ یہ بتاتی ہے کہ انسان اخلاقی بھی ہو سکتا ہے اور غیر اخلاقی بھی، مذہبی بھی ہو سکتا ہے اور دہریہ بھی، سیاسی بھی ہو سکتا ہے اور غیر سیاسی بھی۔ اسے اپنی ذہنی قوتوں اور علمی فتوحات کا بھی علم ہے لیکن وجود کی گتھی پھر بھی نہیں سلجھتی۔ مذاہب اور سماجی نظریے اس پر ایک معینہ نصب العین کی شرط عاید کرتے ہیں۔ سائنس اسے ایک حیاتیاتی مظہر سمجھتی ہے اور تہذیب اسے اپنی تعمیر کا آلۂ کار۔ الوہی صحیفوں نے اسے بتایا تھا کہ وہ خلیفۃ اللہ ہے، زمینوں اور آسمانوں پر ایک نادیدہ قوت کا نائب مناب۔ سائنس نے اسے مظاہر کی آگہی دی۔ ٹکنالوجی نے اسے اپنی توانائیوں اور صلاحیتوں سے باخبر کیا۔ لیکن اپنی کسی حیثیت سے وہ مطمئن نہیں ہوتا۔ کسی غیر ارضی وجود کی نیابت کا تصور اسے قائل نہیں کرتا۔ مظاہر کی آگہی اس کے باطن کو منور نہیں کرتی۔ ٹکنالوجی کے کمالات اس کے اندیشوں اور دہشتوں میں اضافہ کرتے ہیں۔ سماجی ضرورتوں اور رشتوں کے جبر نے اسے غلامی کا ایک نیا احساس دیا ہے۔ جدید علوم نے فطرت سے اس کے رشتے توڑ دیے ہیں۔ سائنسی اور صنعتی ایجادات نے اسے اجتماعی موت کے تجربے سے روشناس کرایا ہے اور ایسے شہر

بسائے ہیں جن میں اس کی تنہائی بڑھ گئی ہے۔ مادی سہولتوں نے اس کی دشواریاں ختم نہیں کیں، ان کی نوعیتیں بدل دی ہیں۔ پہلے معاشرہ بھی منظم تھا اور انسان بھی۔ اب دونوں منتشر ہیں۔ جدیدیت اس منظرنامے پر اپنی جستجو میں کھوئے ہوئے اور کھوتے ہوئے فرد کی روداد ہے۔

فرد انسان یا آدمی کی نفی نہیں کرتا۔ فرد بحیثیت انسان دوسروں اور دوسری حقیقتوں سے اپنے روابط کو نظر انداز نہیں کرسکتا، نہ اسے بحیثیت آدمی اپنی جبلتوں سے چھٹکارا مل سکتا ہے۔ لیکن تمام بیرونی رشتوں کو نبھانے کے بعد بھی وہ سمجھتا ہے کہ اصل مسئلہ اپنے ساتھ نباہ کا ہے، اور عقل وفہم کی اتنی منزلیں سر کر لینے کے بعد بھی، وہ جانتا ہے کہ غیر عقلیت بعض اوقات اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی اور جذبات فکر کی طرف سے اس کی آنکھیں بند بھی کر دیتے ہیں۔ فرد اس مرکزی وحدت سے عبارت ہے جو انسان اور آدمی دونوں کو اپنے دائرے میں سمیٹ لیتی ہے، لیکن کوئی قسمی استعارہ بننے پر رضامند نہیں ہوتی۔ فرد کائنات کو اپنی نظر سے دیکھتا ہے۔ اور حیات کو اپنے آئینۂ ذات میں۔ مسلمات اسے اس لیے مطمئن نہیں کرتے کہ ہر عمل کے ردعمل کا اظہار وہ اپنی انفرادی استعداد، اپنے شخصی تاثر اور اپنے ذاتی انسلاکات کی روشنی میں کرتا ہے۔ متضاد حقیقتیں اور تجربے اس کی شخصیت کو پارہ پارہ کرتے ہیں پھر بھی ذات کے مرکزی نقطے سے اس کا تعلق برقرار رہتا ہے۔ وہ ایک ساتھ خیر اور شر، روشنی اور ظلمت، سکھ اور دکھ کے پرپیچ راستوں سے گزرتا ہے اور یہ سمجھ نہیں پاتا کہ حالات وواقع کی اس بوالعجبی کا مفہوم کیا ہے۔ ایک گومگو کی کیفیت ہر آن اس پر محیط رہتی ہے۔ یہی کیفیت نئی شاعری اور جدیدیت کا غالب رنگ ہے۔

جدیدیت انفرادیت پر اس لیے زور نہیں دیتی کہ انسان کی ایسی الجھنیں جن کا حل اسے گرد وپیش کی زندگی میں نہیں مل سکا وہ صرف اسی کے دائرۂ اختیار میں ہے۔ جدیدیت ہمہ صفت انسان کے تصور کو رد کرتی ہے۔ اس کا تعلق "ہیرو" سے نہیں "اینٹی ہیرو" سے ہے۔ اسے اپنی مجبوریوں، کمزوریوں اور نارسائیوں کا شعور بھی ہے۔ اس کے اضطراب واضمحلال کا سبب یہی ہے کہ وہ اپنی لاعلمی کا علم بھی رکھتا ہے۔ ملک، قوم، نسل، فرقے، مسلک اور مشرب کی صد رنگ روایتوں سے گزرنے کے بعد اس نے یہ حقیقت اچھی طرح سمجھ لی ہے کہ ہر جنت اور ہر جہنم سے وہ اپنی ہی ذات کے حوالے سے دوچار ہوتا ہے۔ انفرادیت اس کا تکیہ یا اس کی جدیدیت کا فارمولا نہیں، اس کا مقدر اور مجبوری ہے۔ اور اس مجبوری کا بھید جاننے کی کوشش میں جب وہ انسان کی پوری تاریخ پر نظر ڈالتا ہے، تو اسے پتہ چلتا ہے کہ انفرادیت کا احساس عہد جدید کی بدعت نہیں، ایک ازلی اور ابدی مظہر ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس کے عہد نے اس انفرادیت کی نوعیتیں بدل دی ہیں۔

کٹھا اپنشد میں کہا گیا ہے۔

وہ جو سمجھ رکھتا ہے۔ جو ہوشیار اور ہمیشہ خالص ہے سچ ہے کہ وہی اس منزل تک پہنچتا ہے جہاں وہ دوبارہ جنم

نہیں لیتا۔

حواس سے آگے اشیا ہیں۔

اشیا سے آگے ذہن ہے۔

ذہن سے آگے شعور ہے۔

شعور سے آگے عظیم انا (شعور ذات) ہے۔

عظیم انا سے آگے وہ ہے جسے اور نمو پذیر نہیں ہونا پڑتا۔

اس سے آگے ذات (انفرادی وجود) ہے۔

ذات سے آگے کچھ بھی نہیں کہ یہی منزل مقصود ہے اور سب سے اونچی راہ۔(2)

مذہبی فکر میں عام طور پر عرفان ذات کی اس منزل کو حقیقت اولیٰ تک رسائی یا اس میں مکمل ادغام تصور کیا جاتا ہے۔ ہر شے اپنی اصل کی طرف بھاگتی ہے۔ پست ترین مظہر بھی حقیقت اولیٰ سے علاقہ رکھتا ہے۔ عالم کثیف بھی حقیقت عظمیٰ ہی کا ایک حصہ ہے۔ ذات کا لفظ خدا کا علامیہ بھی ہے اور ارزل ترین مخلوق کا بھی۔ حقیقت کے مختلف درجات ہر ذات کو اس کی اپنی حیثیت کا شعور دیتے ہیں۔ حقیقت اولیٰ میں ذات کے ادغام کا آفاق گیر لمحہ زندگی اور حواس سے آگے ہے۔ شرط سفر ہے، اس وقت تک سفر جب تک کہ اس لمحے کا سامنا نہ ہو جائے۔ اور یہ سفر اسی صورت میں ممکن ہے جب بیچ کے راستے پاؤں کی زنجیر نہ بنیں۔ اس تصور کی اساس ایک ایسے نظام اخلاق پر قائم ہے جو انسان کو دنیوی کثافتوں اور آلودگیوں اور ترغیبات سے آزاد ایک ستھری زندگی کا خواب دکھاتا ہے۔ جدیدیت ذات کے جس تصور سے وابستہ ہے، اس کی نوعیت مثالی یا ماورائی نہیں بلکہ بڑی حد تک ارضی اور حقیقی ہے۔ اسی لیے مذہبی فکر جدیدیت سے ایک منفرد رشتہ رکھنے کے باوجود جدیدیت کا دستور العمل نہیں بنتی، نہ اس کے گرد کسی نظام اخلاق یا معینہ معاشرتی اقدار کا حصار کھینچتی ہے۔ مذہبی فکر جن نئے شاعروں کے تخلیقی تجربے کا حصہ بنتی ہے، وہ اسے کسی اصول کے طور پر قبول نہیں کرتے بلکہ ذات اور کائنات کی طرف ایک رویے یا مزاج کی شکل میں اختیار کرتے ہیں۔ ذات سے وابستگی یا انا کا شعور انھیں مذہبی فکر میں مطابقت کے چند نقش ونشان دکھاتا ہے۔ یہ احساس کہ انفرادی وجود سے آگے کچھ بھی نہیں، انھیں مذہبی فکر میں ایک تجرباتی تعلق کا پتہ دیتا ہے۔ وہ اسے راہ نجات یا صراط مستقیم سمجھ کر کسی اخلاقی فرض کی ادائگی کے لیے اختیار نہیں کرتے۔ مذہبی فکر سے ان کی وابستگی خالصتاً فلسفیانہ آہنگ رکھتی ہے۔ اسی لیے سارتر کی وجودیت کے مقابلے میں یاس پرس یا مارسل یا کامیو کی وجودیت جدیدیت کے تناظر میں زیادہ معنی خیز بن جاتی ہے کہ سارتر کی وجودیت بالآخر اپنے آپ کو ایسے مقاصد کی نذر کر دیتی ہے جو ذات یا وجود میں نہیں بلکہ ان سے باہر ہیں۔ ذات یا انفرادیت کے مسئلے میں جدیدیت اور مذہبی فکر

کی مماثلتوں اور امتیازات کے متذکرہ پہلوؤں سے قطع نظر، اس فرق کو بنیادی اہمیت حاصل ہے کہ جدیدیت مادی صداقتوں کے وجود سے انکار نہیں کرتی۔ زماں اور مکاں کی سطح سے ارتفاع کی کوشش و کاوش کے باوجود جدیدیت ان صداقتوں کو نہ تو محض فریب نظر سمجھتی ہے، نہ ہی اپنی ذات کی حقیقت کو حقیقت عظمیٰ سے ہمکنار کرنے کے لیے موت کے تجربے کو ایک لمبے سفر میں ماندگی کے وقفے سے تعبیر کرتی ہے۔ مذہبی فکر موت کے تجربے اور اس کے زائیدہ الیاتی احساس کو گوارا بنانے کے لیے، موت کے بعد جس خیالی جنت یا جزا کے جس تصور کی نشاندہی کرتی ہے اس کا مقصد تلخی کی اذیت اور دنیوی مسرت کی قیمت کو کم کرنا ہے۔ مذہبی فکر میں زندگی بھی موت کی طرح ایک وسیلہ ہے اور روحانی سفر کا ایک موڑ۔ موت سے پہلے زندگی کی رفاقت میں طے کیا ہوا راستہ آئندہ سفر کے لیے زاد راہ کی فراہمی کا مقام ہے۔ زندگی یا حواس کی دنیا ایک امتحان تھی، حواس سے ماورا دنیا میں اس امتحان کے نتائج ظاہر ہوں گے، یہ طرز نظر جدیدیت کے ساتھ دور تک نہیں چل سکتا۔ خیالی جنت کے مقابلے میں حقیقی جہنم کا تصور اسے زیادہ قائل کرتا ہے۔ جدیدیت حواس کی دنیا کے حقائق سے انکار نہیں کرتی لیکن صرف اسی کی پابندی بھی اسے قبول نہیں۔ حواس کی دنیا میں رہتے ہوئے جن مشہود اور موہوم مسائل سے فرد کا سابقہ پڑتا ہے، جدیدیت انھیں اہمیت دیتی ہے۔ موت کی طرح وہ زندگی کو بھی اپنا مقدر سمجھتی ہے اور ان دو مقدروں کے درمیان اسے کسی خلا کا احساس نہیں ہوتا۔ زندگی بے موت تک ہر لمحہ اپنے وجود کے تجربوں سے معمور ہے۔ جدیدیت زندگی کے مسائل کا حل موت میں نہیں ڈھونڈتی بلکہ زندگی ہی کی بساط پر الجھنوں کو سمجھنا اور سلجھانا چاہتی ہے۔ یہ ایک نئے ایمان کی جستجو ہے جو پرانے خداؤں کی پرستش کے بغیر ممکن ہو سکے۔ جدیدیت کے نظام فکر میں افسردگی کی ایک زیریں لہر بار بار اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ موت کے آسیب کو وہ زندگی کے تعاقب میں ہر لمحہ سرگرداں دیکھتی ہے۔ زندگی نہ اس آسیب سے بچ سکتی ہے نہ مستقلاً اسے نظر انداز کر سکتی ہے۔ ایک مستقل اضطراب اور اضمحلال کی کیفیت اسی مجبوری کا عطیہ ہے۔ مثال کے طور پر کافکا کی اداسی زماں کی ناقابل شکست زنجیر میں الجھی ہوئی ذات کی اداسی ہے، جس کے لیے زندگی بھی مجبوری ہے کیوں کہ جینا انسان کا جبر ہے اور موت بھی مجبوری ہے کہ وہ انسان کا مقدر ہے۔ "سسی فس کے اسطور" میں کامیو نے بھی یہی مسئلہ پیش کیا ہے کہ عقائد سے عاری اور جذباتی سہاروں سے محروم اور امیدوں سے تہی زندگی کی لغویت میں معنی کیوں کر پیدا کیے جائیں۔ عقل نہ تو مایوسی کو امید میں بدلنے کی طاقت رکھتی ہے۔ نہ اپنی انفرادیت کو قائم رکھتے ہوئے ماحول سے مطابقت کا کوئی واضح راستہ بتاتی ہے۔ مذہب کے رسمی تصور کی بقا کے امکانات رفتہ رفتہ معدوم ہوتے جا رہے ہیں۔ زندگی کی لغویت وہ احساس بھی پیدا کرتی ہے جسے کامیو خودکشی کی ضرورت کہتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ کامیو خودکشی کو بزدلی کی راہ بھی قرار دیتا ہے۔ موت کا جبر اور زندگی کی لایعنیت کا احساس وجود کی قدر میں اضافہ کرتا ہے اور اس مسئلے پر

زیادہ گہرے تفکر کی دعوت دیتا ہے۔ کامیو زندگی کی لایعنیت میں معنی کی تلاش کو مکروہ حقیقتوں کے خلاف ذہنی بغاوت اور مسلمہ اقدار کے خلاف آزادانہ احتجاج سے تعبیر کرتا ہے۔ بغاوت اور احتجاج انفرادیت کا اثبات اور افکار کی آزادی کا مظہر ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ فرد معاشرے کے وجود ہی کا منکر ہو جائے یا ذات کا محاصرہ کرنے والی حقیقتوں کی طرف سے آنکھیں بند کر لے۔ البتہ یہ حقیقتیں اسے اگر پابندیوں میں بھی آزادی کے ساتھ جینے نہیں دیتیں تو وہ ان کے اقتدار کے خلاف احتجاج کے ذریعہ اپنی انفرادیت کی لو اونچی رکھتا ہے۔ کامیو نے 1946ء میں کولمبیا یونیورسٹی کے طلبہ کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا:

> اب کہ ہٹلر جا چکا ہے ہم کئی باتیں سمجھنے لگے ہیں۔ پہلی تو یہ کہ وہ زہر جس نے ہٹلر کو بار آور کیا تھا ابھی پوری طرح ختم نہیں کیا جا سکا ہے۔ یہ زہر ہم سب میں موجود ہے۔ آج جو کوئی بھی انسانی وجود کا تذکرہ اقتدار یا کارکردگی یا تاریخی ذمے داری کی اصطلاحوں میں کرتا ہے۔ اس زہر کو فروغ دیتا ہے۔ ایسا شخص ایک حقیقی اور جی دار قاتل ہے کیوں کہ اگر انسانی وجود کے مسئلے کو کسی طرح کی تاریخی ذمہ داری نبھانے تک ہی محدود کر دیا جائے تو اس کی حیثیت تاریخ کے خام مواد سے زیادہ کچھ اور نہ رہ جائے گی اور اس کے ساتھ کوئی بھی (صاحب اقتدار) اپنی مرضی کے مطابق کچھ بھی کر سکتا ہے۔ ایک دوسری بات جو ہم نے سیکھی ہے یہ ہے کہ ہم تاریخ کے کسی رجائی تصور کو قبول نہیں کر سکتے، چاہے اس کا انجام کتنا ہی خوش آئند کیوں نہ ہو۔ لیکن اگر ہم یہ سمجھتے ہیں کہ رجائیت حماقت ہے تو ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ اپنے ساتھیوں کے درمیان انسانی عمل کے بارے میں قنوطیت بھی بزدلی ہے۔ ہم دہشت کی مخالفت اس لیے کرتے ہیں کہ یہ ہمیں قتل کرنے اور قتل ہونے کے عمل میں انتخاب پر مجبور کرتی ہے اور اس طرح (آپس میں) گفت و شنید کو ناممکن بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ہر اس نظریے سے انکار کرتے ہیں جو انسانی زندگی پر مکمل اختیار کا دعویدار ہو۔ (3)

کامیو نے اس تقریر میں کئی معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا تھا۔ مثلاً یہ کہ انسانی وجود تاریخ کا خام مواد نہیں ہے۔ یعنی اب وہ کسی بیرونی احکام کے تحت کسی مقصد کی تکمیل پر رضامند نہیں ہوتا۔ دوسرے یہ کہ رجائیت حماقت پر مبنی ہے اور قنوطیت بزدلی پر، چنانچہ حقیقت پسندی کا راستہ اختیار کرنا ضروری ہے یا یہ کہ زندگی اور اس کے مسائل محض انبساط اور محض افسردگی کے خانوں میں تقسیم نہیں کیے جا سکتے۔ یہ ایک پیچیدہ مظہر ہے۔ انسان کی اپنی ذات کی طرح۔ تیسرے یہ کہ اب کسی ایسے نظریے کا اثبات ممکن نہیں جو وجود کے ہر مسئلے کا حل فراہم کرنے یا اس کی

ہر فعلیت پر مکمل اختیار کا دعویٰ کرتا ہو، کیوں کہ انسان نہ تو کوئی بے ارادہ شے ہے جسے کوئی نظریہ حسب منشا اپنا مطیع بنالے، نہ وجود کے تہہ در تہہ سوالات کا جواب کسی معینہ نظام فکر میں ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ ان حقائق کے پیش نظر خود کامیو کے خیالات کو بھی فیصلہ کن نہیں سمجھا جاسکتا اور اس کے انکار یا احتجاج کے تصور کی توسیع کیے بغیر فرد کی حقیقی صورت حال اور رویے کا تجزیہ دشوار ہے۔ جدیدیت انفرادی آزادی کو اولیت دینے کے باوجود معاشرتی حقائق کو جھٹلاتی نہیں۔ البتہ ان کے اعتراف میں بھی اپنی مرضی اور اختیار کی آزادی کو محفوظ رکھنا چاہتی ہے۔ ارضی اور معاشرتی سطح پر انسان کچھ حقیقتوں سے سمجھوتا بھی کرتا ہے یا چار و ناچار اسے ایسا کرنا پڑتا ہے۔ جدیدیت اگر نامطبوع حقائق سے سمجھوتا بھی کرتی ہے تو اس طرح کہ فرد کی ذہنی سطح پر ان سے انکار کا دامن نہیں چھوڑتی۔ یا کم از کم اسے یہ احساس ضرور دلاتی ہے کہ وہ انکار کے حق کا منکر نہ ہو۔ اس سمجھوتے کا جواز وہ بجز اس کے کچھ اور پیش نہیں کرتی کہ منافقت بھی ایک ضرورت ہے۔ آپ اپنی تضحیک یا اپنے ہی اعمال کا محاسبہ یا اپنی کمزوریوں کی جھوٹی تاویلوں کے بجائے ان کا اعتراف، یہ سب "اینٹی ہیرو" کی صفات ہیں۔ جدیدیت اسی لیے خود رحمی اور خود ستائی کے غبار سے فرد کو نکالتی ہے اور اسے اس کی حقیقی صورت حال میں پیش کرتی ہے۔ جدیدیت ہر انسانی عمل کو، اس کا تعلق خواہ جذبے سے ہو یا تخیل سے یا تو ہم سے یا تعقل سے، یکساں اہمیت اور معنویت کا حامل سمجھتی ہے اور فرد کو یہ آزادی دیتی ہے کہ وہ ان میں سے جو راہ چاہے انتخاب کرے۔ خواب بھی حقیقت ہیں اور انسان انھیں نہ دیکھنے کی صلاحیت پر قادر نہیں لیکن ایسے خواب جو اس کا ذاتی عمل نہیں بنتے اور اپنی دید کے لیے کسی مخصوص زاویے کی شرط لگاتے ہیں، انھیں وہ پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔ تاریخی اور مادی تقاضے اپنی ناگزیریت کے سبب جبر بن جاتے ہیں تو جدیدیت انفرادیت کی حفاظت اور آزادی کے ذریعہ اس جبر میں بھی اختیار کا ایک پہلو نکال لیتی ہے اور فرد کو اس بات پر مجبور نہیں کرتی کہ زندگی اور زمانے کی ہر آواز پر وہ لبیک کہے اور اس کا ہر عمل اس کے ماحول کی ضرورتوں یا معیاروں کے مطابق ہو۔

ادعائیت کئی رنگوں میں سامنے آتی ہے۔ کبھی مذہب یا اخلاقی قدر بن کر، کبھی سیاسی اور سماجی نظریوں کی شکل میں۔ انفرادیت کا قیام اور بقا ادعائیت سے گریز کے بغیر ممکن نہیں۔ کسی بھی مروجہ قدر یا مسلمہ روایت کو ذہن کی فطری اور خودکار آمادگی کے بغیر تسلیم کر لینے کا مطلب یہ ہے کہ اپنی انفرادیت کو ایک بیرونی طاقت کی سپردگی میں دے دیا جائے۔ جدیدیت اس سپردگی سے پرہیز کرتی ہے۔ برٹرینڈ رسل نے ایک مضمون "ادعائیت کا بہترین جواب۔ رواداری" (نیویارک ٹائمز میگزین، 16 دسمبر 1951ء) کے خاتمے پر دس ایسے نکات کی طرف اشارہ کیا تھا جو انفرادیت اور ذہنی آزادی کے تحفظ کا دستورالعمل کہے جاسکتے ہیں۔ جدیدیت کے تصور انفردیت کا خاکہ بھی انھیں خطوط پر تیار ہوا ہے۔ رسل ان نکات کو "دس احکامات" کا عنوان دیتا ہے۔ نکات حسب ذیل ہیں:

1- کسی بھی شے (حقیقت) میں مطلقیت کے ساتھ یقین نہ رکھو (یعنی ہر حقیقت اضافی ہے)

2- حقائق کو چھپا کر آگے بڑھنا مناسب نہ سمجھو کیوں کہ حقیقت کا سامنے آنا یقینی ہے۔

3- کبھی غور و فکر کو پسپا نہ کرو کیوں کہ آزادانہ غور و فکر کے ساتھ تم یقیناً کامیاب ہو گے۔ (یعنی صحیح نتیجے تک اسی صورت میں پہنچا جا سکتا ہے)

4- جب کبھی تمہاری مخالفت کی جائے اس پر دلیل سے قابو پانے کی کوشش کرو۔ طاقت کے ذریعے نہیں کیوں کہ ایسی فتح جو طاقت (مادی) پر مبنی ہو غیر حقیقی اور خیالی ہوتی ہے۔

5- دوسروں کے اختیار و اقتدار کی پروانہ کرو کیوں کہ ہمیشہ متضاد اختیارات موجود رہتے ہیں۔ (یعنی کوئی تصور یا قوت آخری اور حتمی نہیں اور ہر تصور یا قوت کی ضد بھی موجود ہے)

6- اگر تمہیں کوئی زاویہ نظر مہلک بھی دکھائی دے تو اسے کچلنے کے لیے طاقت کا استعمال نہ کرو۔ تم ایسا کرو گے تو وہ زاویہ نظر تمہیں کو کچل دے گا۔

7- اپنی آرا میں منحرف المرکز (سنکی) ہونے سے نہ ڈرو کیوں کہ ہر رائے جو اب تسلیم کی جا چکی ہے کبھی منحرف المرکز تھی۔

8- مجہول اقرار کے مقابلے میں ذہانت پر مبنی انکار میں زیادہ آسودگی ڈھونڈو کیوں کہ اگر تم نے ذہانت کی ویسی قدر کی جیسی کہ تم پر لازم تھی تو پتہ چلے گا کہ انکار میں مجہول اقرار کی بہ نسبت زیادہ گہری رضا مندی ہوتی ہے۔ (یعنی بے سوچے سمجھے عقیدے کے مقابلے میں سوچا سمجھا کفر بہتر ہے)

9- پوری احتیاط کے ساتھ سچائی پر قائم رہو چاہے سچ کی راہ دشوار ہی کیوں نہ ہو۔ اگر سچ کو چھپاؤ گے تو اور زیادہ دشواری محسوس کرو گے۔

10- ان لوگوں کی مسرت پر حسد نہ کرو جو احمقوں کی جنت میں بستے ہیں کیوں کہ صرف احمق ہی یہ سمجھے گا کہ یہ (زندگی یا زمانہ یا نظریہ) مسرت ہے۔(4)

انکار اور اور اپنی انفرادیت کے تحفظ پر اصرار کا سبب حقیقتوں کی عدم مطلقیت کے علاوہ بیسویں صدی کے مخصوص تہذیبی حالات کا دباؤ بھی ہے۔ دو عظیم جنگوں کی پیدا کردہ پریشان نظری نے ذہنی فیصلوں میں توازن کے قیام کو سخت صدمے پہنچائے ہیں۔ غیر محفوظیت کی فضا میں ذاتی صورت حال سے وابستگی کا احساس بھی شدید تر ہوا ہے۔ کمیونسٹ، فاشسٹ سیاسی اور اقتصادی نظام کے تجربے یا فلاحی ریاست کی تنظیم کے لیے جدوجہد کا محرک فی الاصل

یہی تصور ہے کہ افراد کو ذاتی الجھنوں کے بار سے نجات دلائی جائے۔ فنون لطیفہ میں اظہاریت اور مخالف عقلیت رجحانات کا سرچشمہ ذاتی صورت حال سے وابستگی کا روز افزوں احساس ہے۔ بیرونی دنیا میں توازن کی جستجو سے مایوسی فرد کو اپنی ذات میں توازن کی آرزو کے نقطے پر لائی ہے تاکہ صنعتی عہد کے انتشار اور دہشت کے بوجھ کو کم کیا جا سکے۔ اپنی ہی ذات میں توازن کی یہ تلاش عقل کے میکانکی رویے کے خلاف انسانی معاملات میں عقلیت اور عدم عقلیت، دونوں کے حقیقی عمل کو سمجھنے کی کوشش سے عبارت ہے۔ یہ انیسویں صدی کے عہد عقلیت کی اس خوش فہمی اور حد سے بڑھی ہوئی امید پرستی کا جواب بھی ہے جس نے انفرادی آزادی، معاشرتی نظم وضبط اور فلاح کے امکانات کو اس عہد کا ناقابل تردید واقعہ سمجھ لیا تھا۔ اس کی نظر صرف سطح کے اوپر کی خوشیوں تک محدود تھی۔ زیر آب اضطراب کی اسے خبر نہ مل سکی۔ مخالف عقلیت کی اصطلاح سے یہ سمجھنا غلطی ہوگی کہ جدیدیت جہل یا بے بصری کو اپنا شعار بناتی ہے۔ بظاہر مخالف عقلیت کی اصطلاح منفی ہے لیکن بقول لوئی سینڈر "دراصل یہ عقل کی مثال پرستی کی طرف ایک زیادہ حقیقی اور عقلی رویے کی علامت ہے۔"(5) صنعتی فضلے نے سمندر کے پانی کو گدلا کر دیا ہے اور ایٹمی شعاعوں سے پلینکٹن کے وہ ذخیرے تباہ ہو گئے ہیں، جو ہو سکتا ہے کہ کچھ عرصہ بعد نسل انسانی کی بقا کا واحد ذریعہ ثابت ہوتے۔ کارخانوں کے دھوئیں نے ہوا کو غلیظ کر دیا ہے۔ زمین کے گرد ہوا کی پٹی بھی تباہ ہوتی جا رہی ہے۔ حکومتوں کے تحفظ کا انحصار فوجی معاہدوں پر ہے۔ اقتصادی دوڑ نے اشتہار بازی کی وبا عام کی ہے اور اب اشیا کے بجائے اشیا کے تصور (اشتہار) کی بھی قیمت ادا کرنی ہوتی ہے۔ سیاسی آمریت نے انکار کی طاقت چھین لی ہے۔ جمہوریتیں سستی اور سطحی مقبولیت کی مریض ہیں اور زمام اقتدار نالائقوں کے سپرد کرنے پر مجبور۔ دانشور حکمراں کا تصور معدوم ہو چکا ہے کہ حصول اقتدار کے لیے اب دانش کے بجائے فریب اور پھسلاوے شرط ہیں۔ وِنڈہم لیوس کا یہ خیال غلط نہیں تھا کہ جمہوریتوں کی حمایت میں جو کچھ بھی کہا جائے، ان کی اس خامی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے نظام کی کامیابی کا انحصار ایک ساحر یا شعبدہ باز کے رحم وکرم پر ہوتا ہے۔ جمہوریتیں اشتہار آمیز طریقے سے نیم خواندہ یا ناخواندہ جمہور کو سوچنے سمجھنے سے بے نیاز کر دیتی ہیں یا اخلاقی طور سے اسے اپاہج بنا دیتی ہیں۔ بڑھتی ہوئی آبادی پر قابو پانے اور اسے قوی وسائل سے ہم آہنگ کرنے کی سعی نے جنسی اور اخلاقی رشتوں کی نوعیت بدل دی ہے۔ اسلحوں کی جنگ نے ذاتی شجاعت کا تصور باقی نہیں رہنے دیا۔ علاقائیت، لسانی جارحیت، قومیت، نسل پرستی، فرقہ واریت اور تہذیبی برتری کے احساس نے انسانیت کی وحدت کو چھوٹے بڑے ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ دفتر شاہی نے فرد کو فائل نمبر اور رول نمبر کی حیثیت دے دی ہے اور نہ انسان دکھائی دیتا ہے نہ آدمی۔ فرد کی حیثیت سماجی مشین کے ایک پرزے کی ہے یا علامت کی یا ایک تجرید کی۔ مشینوں کی حکومت اور ٹکنالوجی کی ترقی نے سستی تفریحات کی وبا بھی عام کی ہے۔ مذاق پست ہوتے جا رہے ہیں اور جمالیاتی احساس کند۔

ماس کلچر نے فن کے نام پر لوگوں کو سطحیت کا عادی بنادیا ہے۔تفریحات کا جو سامان بازاروں میں ملتا ہے، اس سے کسی انفرادی تجربے کا اظہار ہوتا ہے نہ انفرادی ذوق کی آسودگی۔ سماجی ترقی نے مادی غلاظت پیدا کی۔ ماس کلچر جذباتی غلاظت کے وسائل مہیا کر رہا ہے۔تفریح کے تمام جدید ذرائع محض لمحاتی مسرت بخشنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔لیکن یہ مسرت کسی بصیرت پر منتج نہیں ہوتی۔زندگی سے دیرپا اور دبیز لطف اٹھانے کا ہنر لوگ بھولتے جارہے ہیں۔آلڈس ہکسلے نے ماس کلچر میں تفریحات کے مسائل کا تجزیہ کرتے ہوئے ایک معنی خیز اشارہ کیا ہے کہ "موجودہ تہذیب ایک عالم سرشاری میں غرق رہنے کے لیے طرح طرح کے زہر پیدا کرتی ہے اور ان میں سے کوئی بھی بظاہر اتنا بے ضرر لیکن در حقیقت اتنا ہلاکت خیز نہیں جتنا وہ زہر ہے جسے عام اصطلاح میں "تفریح" کہتے ہیں.....” جدید تفریحات" کا بھیانک پن اس چیز سے پیدا ہوتا ہے کہ ہر قسم کی منظم تفریح زیادہ سے زیادہ احمقانہ بنتی چلی جاتی ہے"اور" ہماری تہذیب اپنے آپ کو خود زہر دے رہی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس طرح تہذیب بہت جلد کہولت میں گرفتار ہو جائے گی۔"(6) ہکسلے اس قسم کی تفریح سے لذت اندوزی کے مقابلے میں سال بھر میں دس لاکھ "صحافیانہ الفاظ" لکھنا بہتر سمجھتا ہے۔یعنی سطحیت دونوں میں ہے پھر بھی اول الذکر کی ہلاکت اور لایعنیت فزوں تر ہے کہ یہ انسان کے ذہنی قویٰ کو مضمحل کر دیتی ہے اور اندیشہ ہے کہ اگر اس کی طرف سے احتیاط نہ برتی گئی تو تہذیب بالکل بے روح ہو جائے گی۔یہ تفریح اپنی یکسانیت کے باعث بہت جلد اکتاہٹ پیدا کر دیتی ہے۔یہی سبب ہے کہ کیلنڈر کے صفحات کے ساتھ ان کے رنگ و خط میں بھی برابر تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور اس کا ہر نقش ایک مختصر مدت کے لیے اپنی چمک دکھا کر زائل ہو جاتا ہے۔ مغرب اور علی الخصوص امریکہ، جس کا حال (Present) اس نوع کے تفریحی مذاق کی گرفت میں ہے، سائنس اور صنعت کی روز افزوں ترقی اور ہمہ گیر اثرات کے تحت مشرق اس حال (Present) میں اپنے مستقبل کی جھلک دیکھ رہا ہے۔یعنی کیا عجب کہ مغربی دنیا کا حال، مشرقی دنیا کا مستقبل بن جائے۔اسی لیے دانشور طبقوں میں عالمی سطح پر اس مذاق سے بیزاری بلکہ خوف زدگی کا احساس رونما ہو رہا ہے۔سارتر نے اشتہار کی نفسیات کا تجزیہ جدید امریکی تہذیب کے پس منظر میں کرتے ہوئے لکھا ہے کہ" امریکہ میں جو قوتیں انسان کی شخصیت کو بدل کر رکھ دیتی ہیں، بڑی نرم اور ملائم ہیں اور ان کا عمل آہستہ آہستہ ہوتا ہے۔آپ ذرا سا سڑک پر نکلیں یا کسی دوکان میں داخل ہوں یا ریڈیو سنیں تو فوراً ہی یہ قوتیں ایک گرم گرم سانس کی طرح آپ کے اوپر اثر ڈالتی ہوئی محسوس ہوں گی۔امریکہ میں آپ سڑک پر اکیلے کبھی نہیں جاسکتے۔دیواریں تک آپ سے باتیں کرتی ہیں۔"(7) یعنی اشتہارات یا ماس کلچر کا نشہ انسان کے وجود میں اس حد تک سرایت کر چکا ہے کہ اب وہ خود سے ہمکلام ہونے، اشیا یا مظاہر کو اپنی نظر سے پرکھنے اور آزادانہ فیصلہ کرنے کے آداب سے بھی بے خبر ہے۔فرد اور انفرادیت کی بے توقیری اس سے زیادہ کیا ہو سکتی ہے؟ سارتر نے

اسی مضمون میں ایک اور معنی خیز بات کہی ہے کہ عقل کی صفات پر نہایت شدید اور سادہ دلانہ ایمان نے، عام امریکیوں کے نزدیک، عقل کو بھی ایک ٹھوس اور مرئی چیز بنا دیا ہے اور "دو چار امریکنوں سے مل کر ہی مجھے اندازہ ہوا کہ یہ لوگ آزادی کے ذریعہ پابند بنتے ہیں اور عقلیت کے ذریعے انفرادی شخصیت کھوتے ہیں۔"

سرمایہ دار ممالک میں انفرادیت اشتہار بازی اور عقلیت زدگی کی نذر ہوتی جا رہی ہے، اشتراکی ممالک اسے سماجی مقاصد کے لیے قربان کرنے کا تقاضہ کرتے ہیں۔ غرضیکہ فرد ہر طرف سے نرغے میں ہے۔ ان حالات میں انفرادیت کی بقا اس امر کی متقاضی ہے کہ کولن ولسن کے "آؤٹ سائیڈرز" کی زندگی گزاری جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ علاج نہیں صرف مجبوری ہے اور اس کی نوعیت کچھ بھی ہو، اس کا انجام ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں میں اضافے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ جنسی آزادی کا نیا تصور، جاز اور پوپ موسیقی، منشیات کا مبالغہ آمیز استعمال، مغرب کے بیٹلس اور ہپی، ہندوستان کی بھوکی پیڑھی، یا مجموعی طور پر آواں گارد کے عالم گیر میلانات، تشدد اور جرائم، ان ہی الجھنوں کا اظہار ہیں۔ یہی الجھنیں افراد کو اس انتہا پسندی کی راہ بھی دکھاتی ہیں، جہاں وہ اپنی انفرادیت کے ثبوت کے لیے حماقت آمیز رویوں سے وابستگی پر بھی شرمندہ اور متاسف نہیں ہوتے اور عقل و ہوش کی کسی بھی قیمت پر اپنی ذات کا اثبات چاہتے ہیں۔ جدیدیت اسی لیے اقدار و ایقانات سے تہی معاشرے میں ایک نئے ایمان کی تلاش کا علامیہ بھی بن جاتی ہے۔ گرد و پیش کی زندگی سے ظاہری لاتعلقی حقیقی زندگی کے لیے اس کی گہری پیاس کا پتہ بھی دیتی ہے۔ وہ بالواسطہ طور پر ایک نئے معاشرتی نظام، ارتقا اور ترقی کی دوڑ میں ایک نئے توازن، افکار و نظریات کی کشاکش میں مفاہمت کے ایک نئے راستے اور ذات و کائنات کے مابین ایک نئے پیمان وفا کی ضرورت کا احساس بھی دلاتی ہے۔

ان حقائق کے پیش نظر فرد کی ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی الجھنوں نیز اس کے ماحول کی بے بصری اور لاسمتی کی ذمہ داری، جدیدیت توازن سے عاری صنعتی ترقی اور سائنس کے سر ڈالتی ہے۔ سائنس ہر حقیقت کی طرح انسان کی تسہیل کا بھی دعویٰ کرتی ہے، چنانچہ انسان بھی اس کے نزدیک ایک بے جان معروض سے مختلف حیثیت نہیں رکھتا۔ وہ زیادہ سے زیادہ ارتقا کے ایک نقطے کی علامت بن کر رہ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر، مارکسزم یہ تو بتاتا ہے کہ انسان پیداواری رشتوں کے تحت طبقاتی جدوجہد کا اسیر ہو جاتا ہے، لیکن اس جدوجہد میں کامیابی کے بعد اسے ناآسودگی کا تجربہ اور روحانی خلا کا احساس کیوں ہوتا ہے؟ اس سوال کا جواب مارکسزم کے پاس نہیں۔ اسی طرح سائنس صنعت کو فروغ دیتی ہے لیکن یہ بتانے سے قاصر ہے کہ انسان عصر جدید کی زبردست کامرانیوں کے باوجود نامرادی کے احساس سے کیوں دوچار ہوتا ہے؟ سائنس کا مرکز و موضوع اجتماعی تجربے ہیں یا ایسی حقیقتیں جن کی مادی توثیق ممکن ہو سکے۔ وہ خلا کو سر کرنا چاہتی ہے لیکن وجود کی گہرائی سے بے خبر ہے اور انحصاص [illegible] میں

انسان کی جذباتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو اپنے دائرۂ کار سے باہر تصور کرتی ہے۔

ادبی میلان کی حیثیت سے جدیدیت کے مضمرات پر غور کیا جائے تو ادب اور سائنس کے امتیازات کا مسئلہ سامنے آجاتا ہے۔ انسانی وجود فن کا موضوع بھی ہے اور سائنس بھی کسی نہ کسی شکل میں اس سے وابستہ ہے لیکن وجود کے پر پیچ مسائل کا احاطہ کرتے وقت سائنسی اور فنی (ادبی) نقاطِ نظر سے ایک ساتھ مدد لینا مشکل بھی ہے اور دشوار طلب بھی۔ فرائڈ نے جنسی جبلت کو بنیاد مان کر وجود کے ہر پہلو کا مطالعہ ایک معینہ تناظر میں کیا تھا۔ یہ طریق کار نسبتاً سہل ہے کہ ایک اصول کو قطعی حیثیت دے کر اسی کی تصدیق و تشریح کے لیے شہادتیں یکجا کر دی جائیں۔ جدیدیت انسان کی کسی ایک جبلت کو وجود کے مطالعے کا کلیدی مرکز نہیں سمجھتی بلکہ وجود کو اس کی کلیت میں دیکھتی ہے۔ اسی لیے سائنسی عقلیت پر اعتراضات کے بعد بھی وہ اس کی اہمیت سے انکار نہیں کرتی اور وجود کے مسائل کو سمجھنے میں جابجا ایسے نتائج تک بھی پہنچتی ہے جن کی دریافت سائنسی عقلیت یا نظر کی استعانت کے بغیر دشوار ہوتی۔ سائنس سے اس کا اختلاف اس لیے ہے کہ سائنس نے انسان یا تہذیب کے جس تصور کی تشکیل کی، اس میں بحیثیت فرد انسان کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ادب ذاتی تجربے اور جذبات کو نظر انداز کر کے یا تو صحافت بن جاتا ہے یا فن کے منصب سے دور ہو جاتا ہے۔ یہاں ان مضمرات پر نظر ڈال لینی ضروری ہے جو سائنس اور ادب کے درمیان فاصلوں کا سبب بنتے ہیں اور نئے معاشرے میں فنکار یا ادیب کی شخصیت پر ایسے اثرات چھوڑے ہیں جنھیں سمجھے بغیر جدیدیت کے مخالف عقلیت یا احساسِ تنہائی اور بیگانگی کے میلانات کا صحیح تجزیہ مشکل ہے۔

سی۔ پی۔ اسنو نے اس المیے پر تاسف کا اظہار کیا ہے کہ خصوصی مہارتوں کے دور میں مختلف شعبوں (ادب اور سائنس) سے تعلق رکھنے والے دانشوروں کے درمیان باہمی گفت و شنید اور ترسیل کے امکانات کمزور ہوتے جارہے ہیں اور اس صورتِ حال کے نتیجے میں سائنسی اور فنی دو ایسی ثقافتیں سامنے آئی ہیں جنھیں ایک دوسرے کا حریف سمجھا جاتا ہے۔ ایک سرے پر ادبی دانشور ہیں۔ دوسرے سرے پر سائنس داں۔ دونوں کے مابین بے اعتباری اور ایک دوسرے کے طریق کار کی طرف جارحانہ رویوں کی خلیج حائل ہوتی جارہی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کی ناقص اور مسخ شدہ تصویر پیش کرتے ہیں۔ دونوں میں بیشتر مفاہمت کے جذبے اور سوجھ بوجھ کی کمی کے شکار ہیں۔ دونوں کے رویے ایک دوسرے سے اتنے مختلف ہیں کہ جذبات کی سطح پر دونوں کو کوئی نقطۂ اتصال نظر نہیں آتا۔

> غیر سائنسداں (یعنی ادیب) ایک راسخ تاثر رکھتے ہیں کہ سائنسداں چھچھلے طور پر رجائی ہیں اور انسان کی حالت سے بے خبر۔ دوسری طرف سائنسداں یہ سمجھتے ہیں کہ ادبی دانشور دور بینی سے بالکل محروم ہیں۔ دوسرے انسانوں سے حیرت انگیز طور پر لاتعلق اور ایک گہرے مفہوم میں خلاف عقلیت ہیں اور فن اور فکر دونوں کو لمحۂ

حاضر تک محدود رکھنے کے لیے بے قرار۔(8)

——— یعنی غیر ادبی حلقوں کی جانب سے ادیبوں پر سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ اپنی ذات کے خول میں بند ہو کر وہ زندگی کے دوسرے تقاضوں سے منحرف ہو گئے ہیں۔ اس انفرادیت زدگی نے ان کو معاشرے سے الگ کر دیا ہے اور ان کی تخلیقی سرگرمیوں کو انتہائی حد تک محدود۔ دوسری طرف ادیب یہ سمجھتے ہیں کہ سائنس نے انسان کو جذبات سے عاری اور مادی سہولتوں کا اس قدر عادی بنا دیا ہے کہ وجود کے باطنی مطالبات کی طرف سے اس نے عقل کی آنکھیں بند کر دی ہیں۔ سائنس اسے ترقیوں کے خواب دکھاتی ہے۔ تلخیوں کی حقیقت کا کوئی شعور نہیں بخشتی۔ کامرانیوں کے نشے نے سائنس میں ایک جھوٹا احساس تفاخر پیدا کیا ہے۔ اس احساس تفاخر نے سائنس کو انسان کے روحانی اور نفسیاتی وجود کی طرف سے لاپروا بنا دیا ہے۔ اسنو نے اس خیال کی تردید کی ہے کہ سائنسداں بنیادی طور پر رجائی ہیں اور انسان کی موجودہ المیاتی صورت حال کا احساس نہیں رکھتے۔ یہاں اس نکتے کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ جدیدیت سائنس پر معترض ہے اور سائنسی طریق کار یا اس کے حدود سے ناآسودہ۔ بحیثیت فرد سائنسداں اس کے اعتراضات کا ہدف نہیں ہیں۔ اسنو نے سائنس کی طرف ادیبوں یا فنکاروں کے زاویۂ نظر کو سائنس دانوں پر اعتراض فرض کر لیا ہے اور کئی ایسے سائنس دانوں کی مثالیں پیش کر کے، جو ادب یا فنون لطیفہ کا مذاق یا مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فکر سے کوئی شخصی ربط رکھتے ہیں یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اس معاملے میں ادیب غلطی پر ہیں، جب کہ غلطی دراصل خود اسنو نے کی ہے اور سائنس پر اعتراضات کی سمت کے فرق کو جو بظاہر معمولی لیکن فی الواقع بہت اہم ہے، اس نے نظر انداز کر دیا ہے۔ اب اس حقیقت میں کسی شبہے کی گنجائش نہیں رہ گئی کہ بیسویں صدی میں سائنس نہ تو گزشتہ صدی کی خوش عقیدگی کا شکار ہے نہ سائنسداں سائنس کے تاریک پہلو سے بے خبر ہیں۔ سائنس کی ہلاکتوں کا جیسا اور جتنا احساس خود سائنس دانوں میں بڑھتا جا رہا ہے اور اس کے یک رخے پن سے وہ جس حد تک بیزار ہیں، اسی کا نتیجہ ہے کہ سائنس میں اب پہلی جیسی مطلقیت باقی نہیں رہی۔ اگر سائنسدانوں کے ایک حلقے نے سیاسی اور اقتصادی استحصال یا فوجی مصلحتوں کی استعانت کی ہے تو چند ایسے بھی ہیں جنھوں نے جنگ کی تباہ کاری اور سائنسی قوت کے غلط استعمال کے خلاف صدائے احتجاج بھی بلند کی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ سیاست اخلاقیات سے یکسر بے نیاز ہونے کے باعث اس قسم کے کسی احتجاج کو قابل لحاظ نہ سمجھ سکی۔ جہاں تک سائنس دانوں کے ادبی مذاق یا مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی میلانات سے ان کی دلچسپی کا تعلق ہے، یہ ایک انفرادی معاملہ ہے، ورنہ حقیقت یہی ہے کہ سائنسی فکر بنیادی طور پر ان میلانات کی نفی کرتی ہے۔ البتہ شخصی سطح پر ادب، مذہبیات یا مابعد الطبیعیات سے دلچسپی قدیم یا جدید سائنس کے بجائے افراد کا معاملہ ہے۔ آرشیدن سے عصر حاضر کے کئی ممتاز سائنسدانوں تک مذہب یا مابعد الطبیعیات سے دلچسپی قدیم یا جدید سائنس کے بجائے

افراد کا معاملہ ہے۔ آرشمیدس سے عصرِ حاضر کے کئی ممتاز سائنسدانوں تک، مذہب یا مابعد الطبیعیات کی طرف میلان کی متعدد مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً نیوٹن کا خیال تھا کہ اسے جنت (غیب) کے اشارے ملتے ہیں اور پراسرار آوازیں کانوں میں گونجتی ہیں۔ بنجامن فرینکلن روح کی ابدیت کا قائل تھا۔ فیراڈے راہبوں کی ایک جماعت کا باضابطہ رکن تھا۔ (اس جماعت کے لوگ Sandemanions کہلاتے تھے اور ان میں عجیب و غریب رسمیں رائج تھیں مثلاً ایک دوسرے کے پیر دھونا) میکس ویل نے اپنی بیوی کے نام ایک خط میں لکھا تھا کہ "جب میں تمہیں اپنے ذہن میں ہر لحہ موجود رکھ سکتا ہوں تو خدا کو کیوں نہیں رکھ سکتا اور اگر ہم نے اسے گوشت پوست میں دیکھ لیا ہوتا جب بھی ہم اسے اس سے بہتر طور پر نہیں جان سکتے تھے جتنا کہ اب جانتے ہیں (9) اسنو نے بھی (دو تہذیبوں کے مسئلے پر اپنے خطبے میں) ایسے متعدد سائنسدانوں سے اپنی ذاتی شناسائی کا حوالہ دیا ہے جن کی مذہب پرستی سائنسی تلاش و تحقیق کی راہ میں کبھی حائل نہیں ہوتی۔ ظاہر ہے کہ ان شہادتوں کی بنیاد پر یہ نتیجہ اخذ کر لینا کہ سائنسی فکر نے مذہب اور مابعد الطبیعیات کے لیے اپنے دروازے وا کر دیے ہیں، محض معصومیت ہے۔ ان مثالوں سے صرف اس حقیقت پر روشنی پڑتی ہے کہ انسانی وجود ایک پراسرار مظہر ہے اور اتنے مختلف، متضاد اور پر پیچ خطوط سے اس کا باطن تیار ہوا ہے کہ اسے کسی ایک خانے میں نہیں رکھا جا سکتا۔ وہ عقل پرست بھی ہے اور عقل سے بیزار بھی۔ وہ حقیقت پسند بھی ہے اور توہمات کا شکار بھی۔ سائنسدانوں میں مذہب یا روحانیت یا سریت یا ادب سے شغف اس بات کا ضامن نہیں کہ ان کی سائنسی فکر اپنے مخصوص معروضی یا استدلالی طریق کار میں لچک پیدا کرنے پر بھی آمادہ ہے۔

سائنسی فکر اور تخلیقی فکر یا سائنسی ثقافت اور فنی ثقافت کو ایک دوسرے سے قریب لانے کی کوشش میں اسنو نے کئی ایسی باتیں کہی ہیں جن کی صداقت مشتبہ ہے۔ اس تضاد کو دراصل حقیقی صورت حال کے آئینے میں دیکھنا ضروری ہے کہ اپنے نظریے کے اثبات کی خاطر زبردستی ایسی مطابقتیں سائنس اور ادب میں نہ ڈھونڈی جائیں جن کی بنیاد محض مفروضات ہوں۔ مثال کے طور پر، ادبی اور تخلیقی تجربے انفرادی تاثر اور ردعمل کے رہین منت ہوتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں کہ اگر ذہنی اضطراب و انتشار کا اظہار نئے ادب میں ملتا ہے تو اس کا سبب نئے شاعروں اور ادیبوں کی ذاتی کج بینی ہے اور سماجی حالات پر ان کے تجربوں کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ اسنو جب یہ کہتا ہے کہ انفرادی سطح پر حالات کی تلخی کا احساس اس بات کا ثبوت نہیں کہ سماجی سطح پر بھی حالات تلخ ہیں تو اس سے یہی غلطی سرزد ہوتی ہے۔ یہ عجیب بات ہے کہ وہ ذاتی سطح پر تہذیبی المیے کا منکر نہیں لیکن اجتماعی طور پر المیے کے احساس کی مذمت کرتا ہے۔ یہ کیوں کر ممکن ہو سکتا ہے کہ افراد ذاتی حیثیتوں سے پریشان و افسردہ ہوں لیکن افراد کا انبوہ مطمئن اور آسودہ دکھائی دے۔ اسی طرح اسنو نے کسی ممتاز سائنسداں کا یہ سوال بھی دہرایا ہے

کہ عہد جدید کے ادبی منظر نامے پر اہم ترین ادبی شخصیتیں مثلاً ییٹس، پاؤنڈ اور ونڈہم لیوس بلکہ دس میں سے نو ادیب سیاسی اعتبار سے'' بےوقوف اور بدکار'' کیوں ہوتے ہیں؟ یہاں اسنو نے سائنسدانوں کے اس حلقے کو نظر انداز کردیا ہے جو حکومت کے فوجی اور سیاسی مقاصد کا آلۂ کار بنتا رہتا ہے۔ پھر ادبی اور تخلیقی عمل و اظہار کے مسئلے کو اس نے رہی اخلاقیات اور دنیوی سوجھ بوجھ کے مسئلے میں الجھا دیا ہے۔ یہاں شخصیت کے اخلاقی یا علمی پہلوؤں یا شخصیت کی نفی یا اس سے گریز کا سوال نہیں۔ سوال تخلیقی استعداد اور سوجھ بوجھ کا ہے جس کے لیے کوئی بیرونی یا غیر ادبی معیار کارآمد نہیں ہوسکتا۔ پاؤنڈ کے ایک نقاد نے (آسکر کارگل جو نظریاتی اعتبار سے بائیں بازو کا ہے) فاشزم سے پاؤنڈ کے ذہنی قرب کا جواز یہ پیش کیا تھا کہ جب سماجی قوتیں مفلوج اور نظریے بے اثر ہو جائیں، اس وقت شخصی اقتدار کی حمایت کے سوا پاؤنڈ کے لیے چارۂ کار ہی کیا تھا۔ امریکہ میں پاؤنڈ کو بالنگن پرائز اس لیے ملا کہ وہ کیمونسٹ نہیں تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام حقائق سیاست کی دراز دستی یا انسانی فکر و عمل کو اپنی مصلحتوں کے مطابق جانچنے اور پرکھنے کی کوششوں کا پتہ دیتے ہیں۔ ان سے فن کی کسی قدر کے تجزیے میں مدد لی جاسکتی ہے نہ انھیں فن کی تقویم کے کسی اصول کی شکل دی جاسکتی ہے۔ اسی طرح ادب اور سائنس کے ربط و امتیاز کے مسئلے میں ادیبوں اور سائنسدانوں کے نجی تصورات، میلانات یا ان کی سیاسی اور سماجی حیثیت کا حوالہ بے معنی ہے۔ ضرورت سائنس اور ادب کے مزاج کو سمجھنے اور سائنس سے جدیدیت کی مغائرت کے اسباب کی فکری بنیادوں تک پہنچنے کی ہے۔ اسنو نے اس بحث میں پہلے سے طے شدہ نتائج کی وساطت سے اپنے خیالات کی دلیلیں ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے اس کے یہاں قدم قدم پر تضاد اور تناقض کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے چند اقتباسات حسب ذیل ہیں:

> 1- واقعہ یہ ہے کہ نوجوانوں میں سائنسداں اور غیر سائنسداں (نئے ادیبوں) کے درمیانی فاصلے کو ختم کرنا اب سے تیس برس پہلے کی بہ نسبت دشوارتر ہوگیا ہے۔ تیس برس پہلے دونوں ثقافتوں (سائنسی اور فنی یا ادبی) نے ایک دوسرے سے مکالمہ بند کردیا تھا لیکن اس خلیج کے آرپار ایک دوسرے کے لیے کم سے کم ایک سرد تبسم کا اظہار تو وہ کر ہی لیتے تھے۔ اب وہ نرمی ختم ہوچکی ہے اور ایک دوسرے کو دیکھ کر وہ اب منہ بناتے ہیں۔ نوجوان سائنسداں یہ سمجھتے ہیں کہ وہ ایک مائل بہ عروج ثقافت کے نقیب ہیں، جب کہ دوسرا حلقہ (ادیبوں کا) جائے پناہ میں ہے۔ (10)

(یعنی ادب نے سائنس کی قوتوں سے سراسیمہ ہوکر اپنے تحفظ کی خاطر اب ایک مدافعانہ انداز اختیار کرلیا ہے۔ سائنس کی روز افزوں قوت سے خوفزدہ ہوکر پناہ گاہیں ڈھونڈ رہا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں ادب کی ضرورت اب انسان کو باقی نہیں رہی۔ سائنس اپنی افادیت کے باعث اس کے لیے اہم ہے اور چونکہ ہمارا معاشرہ

افادیت زدہ ہے اس لیے سائنسداں فطری طور پر برتری کے احساس میں مبتلا ہیں)

2- چند شرائط کے ساتھ میں سمجھتا ہوں کہ روسیوں نے (دو ثقافتوں کی کشمکش کی) صورت حال کا تجزیہ زیادہ معقول طور پر کیا ہے۔ وہاں ثقافتوں (سائنسی اور فنی) کے درمیان خلیج اتنی وسیع نہیں ہے۔ مثال کے طور پر اگر کوئی اس زمانے کے روسی ناولوں کا مطالعہ کرے تو پتہ چلے گا کہ وہاں کے ناول نگار اپنے قارئین میں کم از کم صنعت سے متعلق ابتدائی معلومات کی توقع تو کر ہی سکتے ہیں۔ ہم ایسی توقع نہیں کر سکتے۔(11)

(مطلب یہ ہوا کہ چونکہ روسی ناولوں میں وہاں کی صنعتی زندگی کے بارے میں معلومات بھی ہوتی ہیں، اس لیے، اسنو نے یہ اندازہ لگایا کہ وہاں کے عوام بھی جو کتابیں پڑھنے کے بے حد شوقین ہیں اس شعبے کا کچھ علم تو رکھتے ہی ہیں۔ یہاں اسنو نے کئی حقائق کو سہواً یا ارادتاً نظر انداز کر دیا ہے۔ ایک تو یہ کہ روس میں حرف شناسی کا تناسب دوسرے ملکوں سے زیادہ ہے اور صنعتی ترقی کو ریاستی منصوبوں میں اولیت حاصل ہے۔ لینن نے کہا ہی تھا کہ میں انجینئروں کا ملک بنانا چاہتا ہوں۔ دوسرے یہ کہ وہاں ادبی تخلیق اور ریاستی مقاصد میں عام طور پر ہم آہنگی کا خیال رکھا جاتا ہے کہ ادب بھی بہر صورت ریاستی زاویۂ نظر کا تابع ہے۔ تیسرے یہ کہ فکر و عمل کے ہر شعبے کی طرح ادب کی بنیادی قدر بھی وہاں افادیت اور سماجی مقصدیت ہے اور ادب ریاستی مقاصد کا آلۂ کار۔ چوتھے یہ کہ کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین ہرگز اس معیار پر نہیں ہوتا کہ وہ قاری کی ''معلومات'' میں کس حد تک اضافہ کر سکتا ہے۔ پانچویں یہ کہ ادب لازمی طور پر سب کے لیے نہیں ہوتا۔ ہر شعبۂ علم کی طرح ادب بھی ایک باقاعدہ اور آزاد شعبہ ہے جس کی تفہیم کے لیے صرف حرف شناسی کافی نہیں بلکہ مخصوص بصیرت اور تربیت درکار ہوتی ہے۔ عام لوگوں کی ضرورت پوری کرنے کے لیے جو کتابیں لکھی جاتی ہیں وہ ہمیشہ اعلیٰ ادبی تخلیقات کا درجہ نہیں رکھتیں۔ وہ ادب پارہ جو ہر خاص و عام کے لیے یکساں طور پر کشش انگیز ہو، اس کی فنی اور جمالیاتی حیثیت مشکوک ہے۔)

3- روسی انجینئروں میں ایک تہائی عورتیں ہیں۔ یہ ہماری سب سے بڑی غلطیوں میں سے ایک ہے کہ ہم چاہے جو کچھ بھی کہتے رہیں، واقعہ یہ ہے کہ ہم سائنسی پیشوں کے لیے عورتوں کو موزوں نہیں سمجھتے۔ اس طرح ہم اپنی مؤثر توانائی کے سرچشمے کو صاف صاف دو حصوں میں تقسیم کر دیتے ہیں۔(12)

(جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے روس کے نظام تعلیم پر ریاستی مقاصد اور منصوبوں کا اثر بہت نمایاں ہے اور چونکہ مارکسی نظریے کے تحت مادی اور ٹکنالوجیکل ترقی ہی تہذیب کا اصل الاصول ہے، اس لیے لینن نے انجینئرنگ

کے فروغ و ترقی کو ریاستی منصوبے میں کلیدی حیثیت دی تھی کہ انجینئرنگ ہی سے مادی ترقی کا خواب وابستہ ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ روس میں افراد کے مذاق اور مقاصد کی تعیین بڑی حد تک ان کے شخصی میلانات کے بجائے ریاستی نظریے کے ہاتھوں ہوتی ہے۔ مغرب اور مشرق کے بیشتر ممالک میں عورتیں اگر انسانی علوم سے زیادہ دلچسپی لیتی ہیں تو اس کا سبب کوئی بیرونی جبر نہیں بلکہ ان کی ذاتی پسند اور افتادِ طبع ہے۔ اس سلسلے میں آخری اور اہم ترین بات یہ ہے کہ کسی مخصوص پیشے سے دلچسپی یا کسی ایک شعبۂ علم کے فروغ کو ثقافت کی اساس نہیں کہا جا سکتا۔ ثقافت کا خاکہ کئی رنگوں سے مل کر تیار ہوتا ہے۔ اسنو نے مادی ترقی کے تصور کو ثقافت سے خلط ملط کر دیا ہے اور اس نکتے کو بھی نظر انداز کر دیا ہے کہ کسی عہد یا قوم یا معاشرے کا غالب میلان لازمی طور پر ثقافت کی تعمیر و ترقی کے لیے مفید نہیں ہوتا۔)

عوامی سطح پر سائنسی علوم کی مقبولیت کا اصل سبب یہ ہے کہ سائنسی تجربے زندگی پر براہِ راست اثر ڈالتے ہیں، چنانچہ ان کی شناخت بھی سہل ہے۔ انسانی علوم اور علی الخصوص ادب انسانی شخصیت میں ایک خاموش تبدیلی لاتا ہے، جسے استدلال کے ذریعہ سمجھنا مشکل ہے۔ پھر جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، خصوصی مہارتوں کے اس دور میں ادب بھی اختصاص کا متقاضی ہے۔ تخلیقی اظہار کے اعلیٰ نمونے کسی بھی دور میں عام مذاق کا جزو نہیں بنے۔ اسی طرح عام طرزِ فکر یا طرزِ حیات یا عوامی ثقافت کو ثقافت کے مسئلے میں کلیے کی حیثیت حاصل نہیں ہوتی۔ چنانچہ ثقافت پر عوامی معیاروں کا اطلاق بھی مناسب نہیں۔ انفرادیت اسی لیے عام مذاق سے گریز کرتی ہے کہ اس سے مطابقت کی صورت میں انفرادیت کی بقا اور اس کا تحفظ دشوار بلکہ ناممکن ہو جاتا ہے۔ روس کی موجودہ ثقافت، 1917ء کے انقلاب کے بعد رونما ہونے والے مخصوص سماجی، سیاسی اور اقتصادی حالات سے مشروط ہے۔ ہر ملک کے سیاسی قائدین اور سماجی مصلحوں نے روس کے برعکس، ثقافت و تہذیب کی قیادت کا دعویٰ کبھی نہیں کیا۔ مارکسزم کے سیاسی اور سماجی مقاصد نیز اشتراکی معاشروں کی مخصوص تنظیم کے تناظر میں ادب، فنونِ لطیفہ اور انفرادی اظہار کی صورتِ حال کا تجزیہ بھی ضروری تھا، اسنو نے ان سوالات سے کوئی بحث نہیں کی۔ روس یا اشتراکی معاشروں میں حریتِ فکر پر احتساب کا سبب یہی ہے کہ اشتراکی ریاستوں کا نصب العین ایک پرولتاری اور غیر طبقاتی سماج کی تشکیل ہے۔ ثقافت و تہذیب اور شعر و ادب یا تخلیقی اظہار کی دوسری ہیئتیں اپنی صحیح قدر شناسی کے لیے عوام کے بجائے معاشرے کے نسبتاً حساس اور زیادہ باشعور افراد کی توجہ کا مطالبہ کرتی ہیں۔ ثقافت سماجی نظام نہیں بلکہ اس نظام کے فکری جوہر اور ذوقِ جمال کا مظہر ہوتی ہے۔ سائنس اور انجینئرنگ کے پیشوں کی مقبولیت یا ان پیشوں میں عورتوں کی شمولیت معاشرتی نظام پر اثر انداز ہو سکتی ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ اس ثقافت کا معیار بھی بدل جائے۔ یہاں زیادہ سے زیادہ عورتوں کی آزادی کا مسئلہ زیرِ بحث آ سکتا تھا۔ پیشے کا انتخاب ذاتی استعداد اور طبیعت کا معاملہ ہے یا موقع و سہولت کا تابع۔ اسنو کی تمام تر توجہ ثقافت کے ایک میکانکی تصور پر مرکوز ہے۔ اس لیے ادب

اور سائنس یا جدیدیت اور سائنسی فکر کے فاصلوں کو کم کرنے کے بجائے وہ انھیں اور زیادہ نمایاں کر دیتا ہے۔ اسنو کے خطبے کی اشاعت کے بعد برٹرینڈ رسل نے اسنو کے نام ایک خط میں لکھا تھا کہ '' سائنس اور ثقافت کی ایک دوسرے سے علاحدگی اب پہلے کی بہ نسبت زیادہ واضح ہے۔''(13) یہاں یہ نکتہ ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ رسل نے سائنس کے مقابلے میں '' فنی یا ادبی ثقافت'' کے بجائے صرف '' ثقافت'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ وہ سائنس کو ثقافت سے الگ انسانی فکر وعمل کی ایک ہیئت اظہار سمجھتا ہے۔ رسل کے برعکس اسنو ثقافت کے خالصتاً مادی تصور کا قائل ہے۔ جدیدیت دراصل اسی طرز فکر کی مخالف ہے کیوں کہ مادہ پرستی ثقافت کے لطیف عناصر کو پسپا کر کے اسے صرف کارآمد اشیا کا نگارخانہ بنا دیتی ہے اور محض اس لیے کہ ان سے کوئی مادی مقصد پورا نہیں ہوتا، فنون لطیفہ یا جمالیاتی اظہار کی بے حرمتی کا ارتکاب کرتی ہے۔ جولین ہکسلے نے اس المیے کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھا تھا کہ '' اقتصادیات اور ٹکنالوجی کی تحت ذہن دنیا فنون کو ایک عیاشی، ایک جھالر (یعنی فضول آرائش) یا صرف فراریت سمجھتی ہے اور اینگلو سیکسونزم یا راسخ العقیدہ اشتراکیت کی پختہ رنگ ملائیت انھیں بیچ پوچ حتی کہ اخلاق کے لیے ضرر رساں قرار دیتی ہے''۔(14)

جیسا کہ شروع میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت کے سلسلے میں یہ غلط نظری بہت عام ہے کہ صنعتی ترقی کے ساتھ نظام زندگی میں ہونے والی خارجی تبدیلیوں کو جدید ثقافت کا نشان تصور کر کے جدیدیت کو اسی ثقافت کے معیاروں پر دیکھا جاتا ہے۔ یہ تصور کر لیا جاتا ہے کہ جدید وہی ہے جو ذہنی اعتبار سے جدید ثقافت سے قریب اور مروجہ سماجی شرطوں پر پورا اترتا ہو، یعنی جو قدیم پر '' اضافہ'' ہو۔ جو توہمات، رسوم اور فرسودہ عقائد کا مریض نہ ہو۔ جو روشن خیال ہو اور ہر طرح کی نسلی، قومی اور مذہبی بندشوں سے آزاد۔ جو تاریخ کے ارتقا پر یقین رکھتا ہو۔ جو جاگیر دارانہ معاشرے کی تنگ نظری سے محفوظ ہو۔ جو زندگی اور فکر کی ترقی پسند قوتوں پر ایمان رکھتا ہو۔ جس کے تہذیبی معیار اور اقدار از کار رفتہ نہ ہوں۔ جو نئے پیالوں میں پرانی شراب کا متلاشی نہ ہو اور نئی حقیقتوں کے ہجوم میں پیش پا افتادہ راستوں کی طرف نگاہ نہ اٹھائے۔ تخلیقی سطح پر جدیدیت کے مضمرات کی بحث آگے آئے گی۔ سردست اس حقیقت کی طرف اشارہ مقصود ہے کہ جدیدیت ثقافت کے خارجی آب ورنگ کا عکس محض نہیں بلکہ ایک تازہ کار ذہنی رویہ ہے، جو وقت کی تقسیم کے رسمی تصور کا پابند نہیں۔ جس کے لیے ہر پرانی چیز بری اور ہر نئی چیز صرف اس لیے اچھی نہیں کہ اس نے پرانی چیز کو مسترد کر دیا ہے۔ جو تہذیب کے تغیرات سے بھی استفادہ کرتی ہے اور ان تضادات کو بھی نظر انداز نہیں کرتی جو جدید تہذیب کے اندرونی بحران سے جنم لیتے ہیں۔ ادبی اظہار کے پیمانے پر جدیدیت ایک نئی ذہنی کشمکش اور بدلی ہوئی حسی اور نفسیاتی فضا کے علاوہ ایک نئے لسانی اور صوتی آہنگ، ایک نئی جمالیات کی تشکیل اور تخلیقی عمل کے ایک نئے تصور سے وابستہ ہے۔ اسنو نے گرچہ ادب اور سائنس میں مفاہمت کی

سعی کی ہے لیکن اس کے افکار کی عمارت اس لیے استوار نہ ہو سکی کہ اس کا بنیادی تصور ہی خام ہے۔ علمی اور فلسفیانہ سطح پر ثقافت ایک ہوتی ہے۔ اگر کسی معاشرے میں مختلف قومیں اپنی مخصوص روایات اور اقدار کے ساتھ یکجا ہو گئی ہوں جب بھی یہ تو ہو سکتا ہے کہ ایک ساتھ کئی تہذیبی دھارے فعال اور متحرک دکھائی دیں، لیکن ان میں کوئی بنیادی ربط ضرور ہوگا۔ جدید عہد کی ثقافت ایک ہے۔ سائنس اس کی حقیقت وحال ہے۔ انسانی علوم وادبیات اور سائنس میں باہمی پیکار کا سبب ان کی انفرادی جہتیں ہیں۔ اقدار کے بحران کا مسئلہ اسی لیے پیدا ہوا ہے کہ تصادم کے شور میں کسی واضح سمت کا نشان نہیں ملتا۔ ادب اور فنون لطیفہ میں مخالف عقلیت میلانات سائنس کی بے اعتدالی اور صنعتی ترقی کے عدم توازن کی حرف گیری کرتے ہیں۔ اسنو نے ادب کو سائنس سے مختلف یا متضاد مظہر کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہاں تک تو اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جب وہ ادب کے سر یہ ذمہ داری عائد کرتا ہے کہ اسے صنعتی کلچر کے معیاروں اور سائنسی فکر کے تقاضوں کا ساتھ دینا چاہیے تو وہ ادب کے حقیقی رول، طریق کار اور مزاج سے کسی قابل اعتبار آگہی کا ثبوت نہیں دیتا، اور ادب کے مبادیات کو بھی نظر انداز کر جاتا ہے۔ ایف۔ آر۔ لیوس کے یہاں اسنو کی نارسائیوں کا محاسبہ کرتے ہوئے شاید اسی لیے جذباتی اشتعال کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ یہ الفاظ دیکھیے:

> ادب کے معاملے میں اس کے (اسنو) کورے پن کی معنویت بے پایاں ہے۔
> وہ زیادہ قابل ملامت اس خوش اعتقادی کی بنا پر ہے جس کے ساتھ وہ حال اور ماضی
> کے ادب پر خود کو ایک ماہر کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔ میں نے مبالغہ نہیں کیا تھا جب
> یہ کہا تھا کہ وہ (اسنو) یہ جانتا ہی نہیں کہ ادب کیا ہے۔(15)

لیوس سے قطع نظر خود اسنو کے ایک مداح اور سوانح نگار جیروم تھیلی کو بھی اسنو کے نظریاتی یک رخے پن کا احساس ہے۔ لیوس نے اسنو کو ادیب یا دانشور ماننے سے ہی انکار کر دیا تھا۔ جیروم تھیلی اسنو کی ادبی استعداد اور دانشوری کا تو معترف ہے لیکن "دو ثقافتوں" کے مسئلے میں اس کے فکری تناقض کو بھی تسلیم کرتا ہے اور کہتا ہے کہ

"دو ثقافتیں" (The Two Cultures) فن کار کے توازن، استعداد اور بصیرت کا حسن نہیں رکھتی............

ایسا شبہ ہوتا ہے کہ اسنو جب تقریر کے پلیٹ فارم پر قدم رکھتا ہے تو وہ بیک وقت ناول نگار اور عوامی آدمی کی حیثیت سے اپنے ہی مزاج کی ثنویت کو اپیل کرتا ہے۔ "دو ثقافتیں" میں بہر نوع (اس کی دونوں حیثیتوں کے درمیان) ہم آہنگی کا تاثر نہیں بلکہ کشمکش کا ہے۔ جہاں تک اسنو خود کو ایک ایسے ناول نگار کے طور پر سامنے لاتا ہے جو فاقہ زدہ افراد کی مدد کے لیے سائنس اور ٹکنالوجی کی اہمیت پر زور دیتا ہے، وہ کامیاب ہے۔ لیکن (اس میں چھپا ہوا) عوامی آدمی ادب پر سختی کے ساتھ گفتگو کرتا ہے۔ گویا کہ وہ اپنے فنکار ہونے (کے جرم) کی تلافی کر رہا ہے اور یہی بات "دو ثقافتیں" کی بہت سی دشواریوں کا سبب معلوم ہوتی ہے۔"(16)

یہاں مسئلہ اسپنو کی تخلیقی اور ذہنی فراست کا نہیں بلکہ جدیدیت، سائنس اور صنعتی کلچر کا ہے۔ اسپنو کا حوالہ اس لیے ناگزیر تھا کہ اس نے ان مسائل کو حسب توفیق فکری اور فلسفیانہ سطح پر سمجھنے کی کوشش کی اور ایک باقاعدہ نظریہ پیش کیا جس پر عہد جدید کے کئی ممتاز دانشوروں نے اظہار خیال کیا ہے۔ زاویہ نظر کے اعتبار سے جدیدیت سائنسی عقلیت اور صنعتی کلچر کو ایک ایسی راہ پر دیکھنے کی متمنی ہے جہاں انفرادیت اور انسانی وجود کی حرمت پر حرف نہ آئے۔ جہاں وہ کسی مخصوص مکتب فکر یا مسلک کی علامت نہ ہو۔ جہاں جذبے اور احساس کی سطح پر گزاری جانے والی زندگی بھی معتبر سمجھی جائے۔ جہاں مادی کمال کی ہوس روحانی ناداری کا سبب نہ بن جائے۔ جہاں فکر اور خیال کی آزادی پر کوئی جبر نہ ہو۔ جہاں جبلتوں کی تحقیر اور طبع انسانی کے فطری تضادات کا تمسخر نہ ہو۔ جہاں فرد کسی مسلمہ اصول کے مطابق میکانکی انداز میں زندگی گزارنے کے بجائے ایک آزاد حیثیت کا مالک ہو۔ جہاں علم باطن کو بے نور نہ کردے۔ جہاں فطرت اجنبی نہ دکھائی دے۔ جہاں باہمی رشتوں کا احساس تنہائی کی اذیت کو اعتماد میں بدل دے۔ جہاں منافقت، مجبوری، مصلحت کوشی اور بے اعتباری کا گزر نہ ہو اور جہاں خوابوں اور حقیقتوں کے درمیان فاصلے اتنے طویل نہ ہوں۔ ادبی اظہار کی سطح پر جدیدیت انسان کی حقیقی صورت حال کو تخلیقی اور جمالیاتی تجربہ بنا کر سامنے لاتی ہے اور تبلیغ و تلقین کے بجائے خود اس صورت حال کے ذریعہ ایک نئی زندگی اور معاشرے کے قیام کی آرزو کا انکشاف کرتی ہے۔

تہذیبی سطح پر ادب اور سائنس کے درمیان توازن پیدا کرنے کے لیے ٹی۔ ایچ ہکسلے نے بہت پہلے تاریخ، سماجیات اور ادب کے ساتھ ساتھ سائنس کی تعلیم پر بھی زور دیا تھا۔ میتھیو آرنلڈ نے بھی انسانی علوم اور کلاسیکی ادب کے مطالعے کے علاوہ سائنس کی تعلیم کو ضروری قرار دیا تھا تاکہ انسان اپنا اور اپنی دنیا، دونوں کا علم یکساں اعتماد کے ساتھ حاصل کر سکے۔ جون 1962ء کے کمنٹری میں ٹرلنگ نے اسنو اور لیوس کی بحث پر گفتگو کرتے ہوئے سائنس، ادب، کلچر اور ذہن کے اندرونی رشتوں کی وضاحت کی تھی اور اس مسئلے کی تفہیم میں فرائڈ کی نفسیاتی تحلیل کا طریق کار اختیار کیا تھا۔ ٹرلنگ کا خیال تھا کہ جدید ادب طبقاتی بندشوں سے آزادی کی کوشش کا علامیہ ہے۔ سماجی قیود سے مکمل رہائی کو ٹرلنگ ہر جدید ذہن کا بنیادی جذبہ سمجھتا ہے۔ اسنو کے نزدیک یہ طرز فکر رومانی ہے کیوں کہ اس طرح فرد اپنی ذات کے رجائی اور معاشرے کے قنوطی تصور کو ہوا دیتا ہے۔ ٹرلنگ کے برعکس لوکاچ ادب اور صنعتی کلچر کے تناظر میں اقتصادی اور پیداواری رشتوں کو بنیاد مانتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اختلاف دونوں کے طرز احساس نیز تخلیقی معیاروں کا ہے۔ البتہ اسنو نے ٹرلنگ کے طرز فکر کو انفرادی سطح پر رجائی اور سماجی سطح پر قنوطی کہہ کر پھر ایک متضاد نظریہ پیش کیا ہے۔ جدیدیت ذات سے وابستگی اور وفاداری پر اس لیے زور نہیں دیتی کہ ذات کے آئینہ خانے میں روشنی و رنگ کا فوارہ اور ذات سے باہر صرف تاریکی کا تسلط ہے۔ ذات یا انفرادی وجود اس لیے اہم

ہے کہ ہر تجربہ، چاہے وہ ذاتی ہو چاہے اجتماعی، اپنی ہی ذات کے حوالے سے ذہن تک پہنچتا ہے، تاوقتیکہ کسی بیرونی نظریے کی آمریت تسلیم نہ کر لی گئی ہو۔ ذات کا آئینہ خانہ تاریک بھی ہو سکتا ہے اور روشن بھی۔ انسان ظلمت و نور کی اس وادی سے گزرنے پر مجبور ہے۔ بقول کامیو اپنی زندگی کے واقعات و حوادث کا انتخاب ہم نہیں کرتے، واقعات و حوادث خود ہمارا انتخاب کرتے ہیں۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ ذات کائنات کے ہاتھوں میں کوئی بے جان کھلونا یا مجہول و مفعول شے ہے جس کا کام ہر بیرونی اثر کو چپ چاپ قبول کرنا ہے اور بیرونی دنیا کی تشکیل ہیئت میں جس کا اپنا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ وجود کی مختلف جہتیں معاشرے کی کئی حقیقتوں سے براہ راست مربوط ہوتی ہیں اور ان کی حقیقتوں کی تنظیم و تاثیر میں اس کا بھی ایک رول ہوتا ہے۔ لیکن یہ رول ہمیشہ آزاد اور ارادی نہیں ہوتا۔ نامطبوع حقیقتوں کو بھی اس لیے انگیز کرنا پڑتا ہے کہ وجود سے باہر کی دنیا انسان کو آزادی دینے پر رضامند نہیں ہوتی۔ معاشرتی صداقتیں بعض انفرادی صداقتوں سے حسد بھی کرتی ہیں اور انھیں اپنی قوت پر حملہ تصور کرتی ہیں۔ جنگوں میں قتل ہونے والا ہر شخص شہادت کی آرزو نہیں رکھتا، نہ بچوں کی کھال کے لیمپ شیڈ اس لیے بنائے جاتے ہیں کہ ان کا کوئی انفرادی عمل اس سزا کا مستحق تھا۔ یہ جبر معاشرے اور بیرونی دنیا کے اپنے مناقشوں اور مصلحتوں کا ہے۔ روحانی خلا یا اخلاقی ناداری کا احساس بہر صورت معاشرے کے عام مزاج اور اقدار کے عام بحران کے سبب رونما ہوتا ہے۔ اس لیے جو زندگی معاشرتی سطح پر غیر مطمئن ہوگی، ذاتی سطح پر بھی ناآسودہ اور افسردہ ساماں ہی ہوگی۔ بعض انتہا پسند جدید حلقوں میں خود فراموشی کی خاطر جن وسائل کی وبا عام ہے وہ بجائے خود اس بات کی دلیل ہیں کہ ذات کے حصار میں جنتیں آباد نہیں ہیں بلکہ یہ ذات سے باہر کی دنیا کے جہنم کی عقوبت کا احساس کم کرنے کی کوشش ہے۔ زین بدھ ازم، مابعد الطبعیات، سریت، اساطیر، مذہب، سرریلزم اور دادا ازم، فطرت پرستی، مراجعت اور انفرادیت کی طرف میلان کا ایک پہلو یہ بھی ہے۔

ایلن راب ژریے نے فن کی تعریف یہ کی ہے کہ "اگر فن کوئی شے ہے تو یہ سب کچھ ہے اور اس طرح اسے خود مکتفی ہونا چاہیے اور اس سے ماورا کچھ بھی نہیں ہو سکتا۔" (17) جدیدیت فن کو ایک اکمل مظہر مانتی ہے۔ نئی شاعری اور ادبی تصورات میں ادب کی قائم بالذات حیثیت پر ارتکاز کے سبب سے یہ غلط فہمی عام ہوئی ہے کہ جدیدیت شاعر کے انفرادی تجربے کے علاوہ بیرونی دنیا سے کسی تعلق کو قابل اعتنا نہیں سمجھتی۔ اسنو نے سائنس دانوں کے اس اعتراض کا بار بار اعادہ کیا ہے کہ وہ جدید ادب کو فراری کہتے ہیں۔ ادب یا فن کے خود مکتفی ہونے کا تصور فی الواقع جمالیات سے متعلق ہے۔ اسے سماجی زاویہ نظر سے دیکھنا اس لیے مناسب نہیں کہ فنی صیغۂ اظہار رسمی اور سماجی نہیں ہوتا، اس لیے ہر کس و ناکس اس کے مضمرات کا شعور بھی نہیں رکھتا۔ فن ایک جمالیاتی وحدت ہے جس کی تکمیل اس وقت ہوتی ہے جب وقت اور مقام کے حدود سے ماورا ہونے کے بعد بھی اس کا حسن ماند نہ پڑے اور

اپنی ترسیل کے لیے وہ کسی دوسرے سہارے کا محتاج نہ ہو۔ انسان نہ صرف یہ کہ ایک حقیقی دنیا سے بھی علاقہ رکھتا ہے اس کے فن کی تخلیق بھی اسی دنیا میں ہوتی ہے، اس لیے لازماً دنیا سے ایک رشتے کا احساس اس کے یہاں موجود ہوگا۔ سوال رشتے کی نوعیت کا ہے۔ اگر یہ رشتہ خالصتاً عقلی یا مادی ہوا تو فن کی حیثیت تاریخی دستاویز سے مختلف نہ ہوگی جس کی معنویت وقت گزرنے کے ساتھ کم ہوتی جائے گی یا اسے محض معلومات کا ذخیرہ بنا دے گی۔ فن تاریخ میں رہ کر بھی اس سے بلند اور آزاد ہوتا ہے۔ جدیدیت نے فن کے اسی تصور پر زور دیا ہے۔ سوزن سونٹیگ نے اس مسئلے کی وضاحت کرتے ہوئے کہا تھا کہ کسی فن پارے پر توجہ صرف کرنے کا مطلب ہے خود کو دنیا سے الگ کر لینا یعنی فن ذہن کو جس تجربے سے روشناس کراتا ہے وہ اپنی جگہ پر اتنا مکمل اور ہمہ گیر ہوتا ہے کہ جب تک اس تجربے کا تاثر ذہن پر محیط رہے کسی کمی کا احساس نہیں ہوتا۔ لیکن یہی تاثر جب دوبارہ ہمیں دنیا کی طرف واپس بھیجتا ہے تو ہمارا رویہ زیادہ شدید اور فکر زیادہ دوررس ہوتی ہے۔ اس طرح ادب اور فن بھی زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے آداب سکھاتے ہیں، لیکن سائنس سے الگ ایک دوسری سطح پر، اور ایک خاموش بصیرت کے ذریعہ۔ فن ایک مقصود بالذات حقیقت ہو کر بھی زندگی سے ایک نئے رشتے کا محرک بن جاتا ہے۔ آگہی سائنس سے بھی ملتی ہے اور فن سے بھی۔ ایک آگہی ہمیں فعلیت پر آمادہ کرتی ہے۔ دوسری فعلیت کی حقیقت کا انکشاف کرتی ہے۔ فن کے حوالے ہماری حقیقی دنیا، ہمارے علم، ہمارے تجربوں اور اقدار پر بھی منحصر ہوتے ہیں اور حواس سے ماورا حقیقتوں پر بھی۔ فن سے ہم تک جو علم پہنچتا ہے وہ نفسیات اور تاریخ اور سماجیات اور سائنسی علوم کی طرح قیاسی نہیں ہوتا بلکہ ایک حسی ارتعاش اور ایک نئی بصیرت کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور ہماری شخصیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ اس کی گرفت سائنس کے برعکس صرف ذہن پر نہیں ہوتی، پورے وجود پر ہوتی ہے۔

سائنس پر جدیدیت کے اعتراضات کا مقصد یہ نہیں کہ انسانی معاشرہ سائنسی قوت سے بالکل پاک ہو جائے۔ یہ ممکن بھی نہیں۔ شکایت مشینوں سے نہیں، مشینوں کی حکومت سے ہے، یا انسانوں کی اس آبادی سے جو اس حکومت کو سایۂ رحمت سمجھ کر اس شعور سے غافل ہو گئی ہے کہ انسان بھی رفتہ رفتہ مشین بنتا جا رہا ہے۔ جدیدیت اسی آبادی سے بیزاری کا اظہار کرتی ہے۔ اس کا مقصد یہ نہیں کہ انسانوں کی جگہ کوئی دوسری مخلوق کائنات کی باگ ڈور اپنے ہاتھوں میں لے لے۔ تقاضہ صرف یہ ہے کہ انسان انسانی صفات سے اور فرد اپنی انا کے جوہر سے عاری نہ دکھائی دے۔ سائنس جن خلاؤں کو پر کرنے سے قاصر ہے، ادب انھیں کو اپنی آماجگاہ بناتا ہے۔ کوئی ثقافت صرف سائنسی، صرف فنی اور صرف ادبی ہو کر انسانی ضرورتوں کو آسودہ نہیں کر سکتی۔ انسان کی حیثیت ایک ڈھلے ڈھلائے سانچے کی نہیں جسے کسی ایک شے سے پر کرنے کے بعد یہ اعلان کر دیا جائے کہ اب اس میں کسی اور شے کے حلول کی گنجائش نہیں رہ گئی۔ انسان سوچتا ہے، سوچنے سے بیزار بھی ہوتا ہے۔ مسرور ہوتا ہے۔ افسردگی سے دوچار ہوتا ہے۔

خواب دیکھتا ہے اور روزمرہ کی زندگی میں اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے عملی جدوجہد بھی کرتا ہے۔ سائنس انھیں ضرورتوں اور مقاصد پر دھیان دیتی ہے جن کا اظہار حیاتیاتی اور مادی سطح پر ہوتا ہے۔ وجود کی نادیدہ ضرورتیں اور ناشنیدہ صدائیں اس کے ہوش و گوش تک نہیں پہنچتیں۔ وہ جب انسان کے مادی مقاصد کی طرف متوجہ ہوتی ہے تو تکنالوجی کو جنم دیتی ہے۔ لیکن آلات سوچ نہیں سکتے، نہ محسوس کر سکتے ہیں۔ وہ جب اپنی توانائیوں کو دریافت کرتی ہے تو انسان کو سمندروں کی سطح اور خلا کی بلندیوں تک لے جاتی ہے، لیکن فرد کے سینے کا سمندر اور روح کا خلا اس کی رسائی سے دور ہوتا ہے۔ وہ فن کی طرف قدم بڑھاتی ہے تو معماروں اور سنگ تراشوں اور کاریگروں اور تکنیکی ماہروں کی ایک فوج اکٹھا کر دیتی ہے۔ لیکن فن کے لیے یہ ارزانی اور وسائل کی یہ فراوانی سامان ہلاکت بھی بن جاتی ہے۔ وہ ہر شخص کی ضرورت کو ہر شخص کی طرح یکساں سمجھتی ہے، اسی لیے اس کے تجربے اور طریق کار میں بھی یکسانیت کی بے رنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ انھیں وجوہ سے یہ تصور غذا پاتا ہے کہ سائنس اور ادب دو متوازی خطوط ہیں جو کبھی نہیں مل سکتے۔ یہ سارا مسئلہ موجودہ ثقافتی صورت حال پر ایک غیر تربیت یافتہ اور غیر حقیقی گرفت کے باعث رونما ہوا ہے۔ اس کی ذمے داری ادبی مفکروں اور سائنسدانوں، دونوں کی بے خبری پر عاید ہوتی ہے۔ یہاں صرف ان ادبی مفکروں کی طرف اشارہ ہے جو ہر زندہ حقیقت کو مکروہ سمجھ کر نئی حسیت کے عناصر ترکیبی یا محرکات سے بھی غافل ہو جاتے ہیں۔ سائنسدان فنون کی انتہائی سطحی اور سطحی واقفیت رکھتے ہیں اور اسی واقفیت کی بنیاد پر فیصلے صادر کر دیتے ہیں۔ خالص فن کا تصور محض ایک مفروضہ ہے جو فرد کا ساتھ دے سکتا ہے نہ زندگی کا۔ سائنس اور تکنالوجی اور فن کا درمیانی فاصلہ فرد اور معاشرے کے درمیانی فاصلے سے زیادہ نہیں ہوتا۔ ظاہر ہے کہ اس فاصلے میں قربتوں کی کئی راہیں بھی ہیں۔ جدیدیت نہ اس قربت کی نفی کرتی ہے نہ اس فاصلے کی۔ اسی لیے وہ نہ رومانیت ہے نہ کوری حقیقت پرستی۔ یہ حقیقت کا ایک نیا شعور ہے جو خواب وخیال کی وسعتوں کا بھی احاطہ کر سکے۔ سائنس اور ادب دونوں ایک دوسرے کی تفہیم کے سلسلے میں الجھنوں کے شکار اس لیے ہیں کہ دونوں ایک دوسرے کی تبدیلیوں کی رفتار کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ یہ رفتار بہت تیز ہے لیکن ذہنی عمل مقابلتاً بہت سست۔ سائنسدانوں سے قطع نظر، وہ لوگ بھی جو ادب کا راسخ تصور رکھتے ہیں اور زندگی کی تبدیلیوں کو سمجھنے کی صلاحیت سے عاری ہیں، جدیدیت کے بعض عناصر اور ابعاد کو قبول نہیں کر پاتے۔ اسی منزل پر جدیدیت کے عصری انسلاکات کی بحث کا آغاز ہوتا ہے۔ مارشل میکلوہن کا خیال تھا کہ انسانی تاریخ "انسانی استعداد کی تکنالوجیکل توسیع کے عمل کا سلسلہ ہے۔ ان میں ہر عمل ہمارے ماحول، فکر، تعیین قدر اور احساس کے زاویوں میں تبدیلیاں پیدا کرتا ہے۔ سائنسی اور صنعتی ماحول کو فن سے ہم آہنگ کرنے کا رجحان اسی لیے رونما ہو رہا ہے کہ نئی سماجی صورت حال فاسد اور زوال پذیر ہوتی جا رہی ہے۔ فطرت کو جمالیاتی اور روحانی قدروں کا مخزن اب لوگ اسی لیے کہتے ہیں کہ صنعتی ماحول کی نارسائیوں اور اس

کے یک رخے پن کا احساس شدید تر ہوتا جا رہا ہے۔(18) صنعتی معاشرہ انسانی فلاح کے سامان مہیا کر سکتا ہے لیکن جذبے کی تہذیب و تطہیر نہیں کر سکتا۔ انسان تمام جہانوں کو سر کر لے پھر بھی اسے میر و غالب، شیکسپیئر اور مائیکل انجلو اور بیتھووَن کی ضرورت محسوس ہوتی رہے گی۔ ضرورت کے اس احساس سے عاری ہونے کا مطلب روح کی موت ہے۔ اسی طرح سائنس اور صنعتی ترقی کی حقیقت سے آنکھیں پھیر لینا عقل و ہوش کی موت ہے۔

یہ خیال کہ جیسے جیسے معاشرہ زیادہ میکانکی اور مشینی ہوتا جائے گا، فنون کی اہمیت کم ہوتی جائے گی، صرف اس حد تک صحیح ہے کہ عوام اس کی قدر و قیمت سے نسبتاً بے خبر ہوتے جائیں گے کیوں کہ عام ذہن سستی تفریحات اور مادی ضرورتوں کے سامنے بے سپر ہو جاتا ہے۔ فن رفتہ رفتہ علوم کی طرح خصوصی مہارتوں کے دائرے میں سمٹتا جا رہا ہے۔ سائنس اور صنعت کی ترقی واضح اور بے حجاب ہوتی ہے۔ فنون کا ارتقائی خاکہ پر پیچ اور مبہم ہوتا ہے۔ لیکن تبدیلیاں صرف خارجی زندگی میں نہیں ہوتیں۔ انسان کے تخلیقی مزاج و اظہار میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ جب ادب اور سائنس دونوں تبدیلیوں (ارتقا) سے دوچار ہیں تو اول الذکر کی فنا کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ اسی لیے جدیدیت ادبی روایت کے اس حصے کو جو عصر حاضر کے جذباتی اور ذہنی تقاضوں سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا نہ اپنا آئیڈیل بناتی ہے نہ اس کی تجدید کے لیے کوشاں ہے۔ اگاتی نے ادب اور فن کو ایسی تہذیب سے تعبیر کیا تھا جو انسان کی ذات میں مدغم ہو جاتی ہے، سائنس کے برعکس صرف اس کی خارجی زندگی کے خاکوں کو نہیں بدلتی۔ جدیدیت باطن اور خارج کی اس ثنویت کو ختم کر کے ایک وحدت کے قیام کا احساس دلاتی ہے جو فرد کو اس کے عصری ماحول میں جلاوطن بھی نہ بنائے اور اس کی انفرادیت کو محفوظ بھی رکھے۔ نئی دنیا میں انسان کی مسلسل کوشش ایک ایسے معاشرے کا قیام ہے جو اس کی پوری شخصیت کا تجربہ بن سکے۔ جہاں وہ اجنبیت (Alienation) کے احساس سے چھٹکارا پا سکے۔ مارکس کا خیال تھا کہ صنعتی انقلاب ہر مسئلے کو حل کر دے گا۔ یہ خیال غلط ثابت ہوا۔ صنعتی معاشرے میں انسان تنہائی، توہین، بے چارگی اور اجنبیت کے احساس سے جس قدر پریشان ہوا ہے انسانی تاریخ کے کسی بھی دور میں اس کی نظیر نہیں ملتی۔ بقول پال ٹلچ "اگر انسانی تاریخ میں کسی ایسے عہد کی نشاندہی کی جا سکتی ہے جب بے پایاں نیک اندیشیوں نے انسان کو مسلسل آفتوں سے دوچار کیا ہے تو وہ بیسویں صدی ہے۔" (19) سائنس پرست طبقہ اس نزاکت کو سمجھ نہیں پاتا اور فوری مسائل کے ہجوم میں سائنس اور صنعتی کمالات کی روشنی اس کی آنکھوں کو اس درجہ خیرہ کر دیتی ہے کہ ادب کے خاموش، لطیف اور پیچیدہ عمل کو وہ دیکھ ہی نہیں سکتا۔ چنانچہ ترقی یافتہ ممالک سے قطع نظر، ہندوستان اور دوسرے پسماندہ ممالک بھی صنعتی ترقی کو ہی عوام کی امیدوں کا مسکن سمجھتے ہیں۔ رسکن، ایمرسن، اور لارنس نے جب صنعتی ترقی کی مجنونانہ دوڑ کے خلاف آواز اٹھائی تو سائنس پرست طبقے نے اسے سائنس کے خلاف ادیبوں کی جارحیت سے تعبیر کیا۔ اسنو نے اپنے خطبے میں اس احتجاج کو

دہشت کی چیخ کہا ہے: ایسی دہشت جو واہموں کا نتیجہ ہو۔ یہی اس کی غلطی ہے۔ لارنس، پاسترناک، اور آرویل کی تحریروں میں صنعتی معاشرے کی تنقید سے متعلق جو دلائل ملتے ہیں انھیں واہمے سمجھنا بہت بڑی بھول ہے۔ ایک تو ان لوگوں نے اپنے تصورات کی اساس جیتے جاگتے حقائق کو بنایا ہے، دوسرے واہموں کی بنیاد میں حقیقت کا کوئی نہ کوئی عنصر چاہے وہ جتنا مبہم اور حقیر ہو، شامل ضرور ہوتا ہے۔ بصورت دیگر واہمے کبھی انسانی شخصیت کا حصہ نہ بنتے۔ جان بیئر نے ایک مضمون ''اندھیرے میں روشنی کے تالاب'' میں صنعتی معاشرے سے وابستہ سوالات پر گہری نظر ڈالی ہے۔ اس کے افکار کا خلاصہ یہ ہے کہ صنعتیت کو مسترد کرنا سماجی سطح پر جتنا ناممکن العمل ہے، انفرادی سطح پر اتنا ہی خوشگوار بھی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ معاشرے کا پسماندہ طبقہ دانشور نہیں ہوتا۔ اس کی ضرورتیں شدید، مسائل فوری توجہ کے طالب اور انھیں بیشتر صورتوں میں مادی ہوتی ہیں۔ لیکن دانشور طبقہ جو صنعتی معاشرے کی ہلاکتوں کا ذکر کرتا ہے سائنس یا صنعت کا دشمن نہیں ہوتا۔ اس کا سارا اختلاف ان کے طریق کار اور نتائج سے ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی غلط ہے (جو اکثر مخالف جدیدیت حلقوں میں کہی جاتی ہے) کہ اس معاشرے میں کسی کو اگر خامیاں ہی نظر آتی ہیں تو وہ خود کو اس معاشرے سے بالکل الگ کیوں نہیں کر لیتا اور سائنس یا صنعت کی برکات وعطیات سے فائدہ کیوں اٹھاتا ہے یا مادی سہولتوں کو ترک کیوں نہیں کر دیتا۔ کسی بھی معاشرے کے امراض کا ذکر کرنے کے لیے اس معاشرے سے باہر چلا جانا ضرور نہیں۔ نہ یہ ضروری ہے کہ اس سے مکمل برأت کا اظہار کیا جائے۔ انسان اگر زندگی کی محرومیوں کا تذکرہ کرتا ہے تو اس پر یہ لازم نہیں آتا کہ زندگی کی دولت سے ہاتھ بھی دھو بیٹھے۔ بیئر کہتا ہے کہ صنعتی معاشرے کی توسیع کے خلاف جو دلیلیں دی جاتی ہے وہ سب کی سب صحیح نہ ہوں اور ان سے بے نیازی عام ہو پھر بھی چونکہ وہ دلیلیں اپنا وجود رکھتی ہیں، اس لیے غور وفکر کی طالب و مستحق بھی ہیں۔ اس سلسلے میں اس نے تین اعتراضات کی طرف اشارہ کیا ہے:

1- صنعتی ترقی کے لیے تنظیم کی مسلسل وسیع ہوتی ہوئی اکائیوں کا قیام ناگزیر ہے۔ ان اکائیوں کی کارکردگی میں اضافہ اسی صورت میں ہوسکتا ہے جب فرد کے مفادات پر قوم یا معاشرے کے مفادات کو فوقیت دی جائے۔ یہ شرط رفتہ رفتہ اپنی گرفت مضبوط کرتی جارہی ہے۔ اشتراکی ممالک میں مرکزی حکومت کے اختیارات کے ذریعہ اور سرمایہ دار ممالک میں اشتہار بازی کے توسط سے۔ نتیجتاً انسانی رویے اور طرز عمل میں یکسانیت پیدا ہوتی جاتی ہے اور افراد میں (پسند یا معیار ومذاق کا) امتیاز واختلاف ختم ہوتا جارہا ہے۔
2- مشینوں کی حکومت انسانی طرز عمل کی ایک ایسی صورت پیش کرتی ہے جس میں خود انسان کی حیثیت ایک انتہائی حساس مشین سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ سائنس کی ترقی جسمانی صحت میں اضافہ کرتی ہے اور بیماریوں کے مقابلے کے لیے وسیع تر وسائل فراہم کرتی ہے۔ لیکن انسانی صحت کے وہ سرچشمے جن کا انحصار جبلتوں

اور جذبات پر ہوتا ہے، بے اعتنائی کی نذر ہو جاتے ہیں۔

3- چونکہ ٹکنالوجی کی ترقی نے تباہی کے طریقوں کو کہیں زیادہ کارگر بنا دیا ہے اور انسان یا اس کے سیاسی عقاید بنیادی طور پر فرد ہونے کی حیثیت سے زندگی کے بعض لمحات میں غیر عقلی عمل کے شکار بھی ہو سکتے ہیں اس لیے یہ اندیشہ بھی قوی ہو جارہا ہے کہ انسان اپنے تکنیکی وسائل کو کہیں اپنی ہی ہلاکت کے لیے استعمال نہ کر بیٹھے۔(20)

مختصر یہ کہ انسان کو سائنس کی طرف سے جو اندیشے لاحق ہیں ان میں دو کی حیثیت مرکزی ہے۔ ایک تو صنعتی معاشرے میں انفرادیت کے زوال کا خوف یعنی فرد کی حیثیت سے انسان کی بے توقیری۔ دوسرے جدید اسلحوں سے اجتماعی موت کا خوف۔ روح پر بھی یلغار ہے اور جسم پر بھی۔ انفرادی اظہار کے راستے اس لیے مسدود ہیں کہ معاشرہ اجتماعی مقاصد کا غلام ہے۔ ٹکنالوجی اقتصادی فلاح کی جویا ہوتی ہے چنانچہ اجتماعی جدوجہد کی طالب۔ نتیجتاً انسان کو معاشرے سے ناآسودگی کی صورت میں بھی اپنے جذباتی فیصلوں اور انفرادی رویوں پر اجتماعی فیصلوں اور ضرورتوں کو ترجیح دینی پڑتی ہے۔ اس ذہنی فضا میں تہذیب کے اسی تصور کو قبولیت مل سکتی ہے جس کی بنیادیں مادی ہوں۔ مؤرخوں کی اکثریت نے اسی لیے انسانی فلاح و نجات کا راستہ صرف مادی ترقی میں ڈھونڈا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ عہد جدید کے ذہنی اور نفسیاتی مسائل کا حل مزید صنعتی ترقی اور مادی سہولتوں میں فروغ پر منحصر ہے یا کسی اور وسیلے سے کام لینا ہوگا۔ البرٹ شیوتزر نے اس مسئلے کو ایک مختلف زاویہ نظر سے دیکھا ہے اور اس کے حل کی خاطر ایک اخلاقی معیار تک رسائی پر زور دیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تہذیب کے مستقبل (بقا) کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہم اس مایوسی اور لایعنیت کے احساس پر قابو پالیں جو آج ہماری فکر اور معتقدات کا جزو بنا ہوا ہے، اور زندگی سے ایک نئے پیمانِ وفا کے ذریعہ ایک نئی امید تک پہنچیں، اور یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب زندگی کی طرف افراد کی اکثریت کا رویہ اثباتی اور اخلاقی ہو۔ دنیا اس وقت جن تباہیوں کی طرف بڑھ رہی ہے اسے روکنے کے لیے یہ طرزِ فکر ناگزیر ہے۔(21)

شیوتزر نے اثباتی اور اخلاقی رویے کی شرط یہ بتائی ہے کہ انسان زندگی کا احترام کرے اور دنیا کو اپنے وجود کے حوالے سے سمجھے۔ جدیدیت پر منفیت کا الزام اسی لیے بے بنیاد ہے کہ اس کی نفی سے فی الواقع اثبات کی تراوش ہوتی ہے۔ اس کی مایوسی ایک نئی امید کی جستجو، اس کا اضطراب ایک نئے سکون کی تلاش اور سائنسی عقلیت یا صنعتی ترقی کی طرف سے اس کی بے اطمینانی ایک نئی وجودی اور روحانی عقلیت کی ضرورت کا بلاواسطہ طور پر احساس دلاتی ہے۔ وہ رجائی اس لیے نہیں کہ اسے انسانی صورت حال کی خرابیوں کا سچا شعور ہے۔ ایک ادبی میلان کی شکل میں جدیدیت اخلاقیاتی صحافت سے مفاہمت نہیں کر پاتی کیوں کہ نہ تو وہ مذاہب یا منظم فلسفوں کی

طرح انسان کے سامنے کوئی لائحۂ عمل پیش کرسکتی ہے، نہ فن کے بنیادی تقاضوں سے غفلت برت سکتی ہے۔ اسی لیے، جدیدیت زندگی کو نیک و بد کے خانوں میں تقسیم کرکے کسی ایک کی ترجمان بننے کے بجائے اس پوری صورت حال کو تخلیقی تجربہ بنا کر پیش کرتی ہے۔ یہ خیال بھی درست نہیں کہ مادی انقلاب چونکہ انسان کی خارجی زندگی سے مربوط ہوتا ہے اس لیے اس سے خوفزدہ ہونا بے معنی ہے اور یہ کہنا فضول کہ اس انقلاب کے ہاتھوں انسانی شخصیت انحطاط کی شکار ہو جائے گی۔ مادی انقلاب اس لحاظ سے صرف مادی نہیں ہوتا کہ زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی اس کے باعث تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ زندگی کی طرف رویے تبدیل ہوتے ہیں۔ سماجی، سیاسی، اقتصادی، فکری اور اخلاقی معیار بدلتے ہیں اور ہر دائرے میں ایک متوازی انقلاب کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ ان باتوں کا مجموعی اثر انسان کی پوری شخصیت، اس کے طرز احساس اور عمل پر بھی پڑتا ہے۔ عام لوگ ان تبدیلیوں کی زد میں آنے کے بعد اس بصیرت سے محروم ہو جاتے ہیں کہ کون سے اثرات ان کے لیے مفید ہوں گے اور کن کا اثر ان کی شخصیتوں کو اندر سے تباہ کردے گا۔ اقدار کی شکست و ریخت اور تہذیبی بحران کا مسئلہ انھیں وجوہ سے پیدا ہوا ہے۔ مادی ترقی چونکہ شخصیت کا یک رخا اظہار ہے، اس لیے اس کی بنیاد پر نمو پذیر ہونے والا معاشرہ بھی یک رخے پن کا شکار ہوگا، اور تہذیب جو ایک مکمل اکائی اور انسانی توانائی کے ایک ہمہ گیر تجربے کی علامت ہوتی ہے، مادی ترقی سے غیر مشروط وابستگی کے باعث اپنا توازن کھو بیٹھے گی۔ علوم میں اختصاص اور خصوصی مہارتوں کے چلن نے بھی تہذیبی توازن کے قیام میں ایک حد تک دشواریاں پیدا کی ہیں۔ سائنس کے ساتھ انسانی علوم کی تحصیل پر اسی لیے زور دیا گیا تھا کہ انسان اپنی دنیا اور وجود کے باہمی رشتوں، ان کی انفرادیتوں اور مطابقتوں کا ایک ہمہ جہتی شعور حاصل کرسکے۔ تخلیقی اظہار میں اجتماعی تجربے بھی ذاتی سطح رکھتے ہیں یا انھیں اس سطح تک لانا پڑتا ہے۔ ادب آفاقی اور کائناتی ہوتے ہوئے بھی ایک انتہائی شخصی اور انفرادی تجربے کی لسانی ہیئت ہے۔ یہ لسانی ہیئت اسی تجربے کی سالمیت کا حصہ ہے۔ اس کے برعکس سائنس ہر مسئلے کو ایک اجتماعی مسئلے کی شکل میں دیکھتی ہے اور اسے ایک ایسے منظم اور منطقی انداز میں سامنے لاتی ہے جو سب کے لیے یکساں طور پر قابل فہم اور معنی خیز ہو سکے۔ سائنسی تجربہ انسانی تجربہ ہو کر بھی لاشخصی تجربہ بن جاتا ہے۔ ادب میں بیرونی دنیا کی سچائیاں بھی شخصی تاثر کے حوالے سے منکشف ہوتی ہیں خواہ اس تاثر کی صورت گری میں لاشخصی طریق کار اختیار کیا گیا ہو۔ بظاہر یہ بات عجیب اور خود تردیدی نظر آتی ہے۔ لیکن یہ مسئلہ جمالیات کا ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ ذاتی اور شخصی کوائف کے فن کارانہ اظہار میں بھی تجربے اور اس کے مشاہدے کے مابین ایک فاصلہ قائم رکھا جائے یا واحد حاضر کو واحد غائب کے طور پر برتا جائے۔ یہ لاشخصی طریق کار سائنس میں عقل محض کی علامت ہے اور ادب میں ایک نئی حقیقت پسندی، کا جو جذبے کی نفی نہیں کرتی لیکن جذباتیت زدگی سے گریزاں ہے۔ آلڈس ہکسلے نے اپنی کتاب "ادب اور سائنس"

میں اس امتیاز کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھا تھا:

> وہ دنیا جس سے ادب کا تعلق ہے ایک ایسی دنیا ہے جہاں انسان جنم لیتے ہیں۔ زندہ رہتے ہیں اور بالآخر مر جاتے ہیں۔ ایک ایسی دنیا جس سے وہ پیار بھی کرتے ہیں اور نفرت بھی، جس میں وہ فتح و ذلت اور امید و مایوسی دونوں کا تجربہ کرتے ہیں۔ صعوبتوں اور مسرتوں، دیوانگی اور فراست، حماقت اور عیاری اور دانش کی دنیا۔ سماجی جبر اور انفرادی تحرک، جذبے کے خلاف تعقل، جبلتوں اور رسوم، مشترکہ زبان اور ناقابل اشتراک احساس اور اضطراب، خلقی اختلافات اور ضابطوں کی دنیا جہاں مروجہ کلچر کی عاید کردہ ستین اور مہمل رسوم اور مناصب ہیں۔ ہر انسان اس رنگا رنگ دنیا سے واقف ہے۔ اور وہ جانتا ہے (بیشتر صورتوں میں ژولیدہ ذہنی کے ساتھ) کہ اس دنیا سے تعلق میں اس کی حیثیت کیا ہے۔

ایک اور اقتباس یوں ہے:

> بحیثیت ایک فرد ذاتی طور پر سائنسداں بھی اسی ہزار چہرہ دنیا میں بستا ہے جہاں بقیہ نسل انسانی رہتی اور مرتی ہے۔ لیکن ایک پیشہ ور ماہر کیمیا یا ایک پیشہ ور ماہر طبیعیات یا ماہر علم الاجسام کی حیثیت سے وہ ایک بالکل ہی مختلف کائنات کا باشندہ ہے۔ بخشی ہوئی صورتوں کی کائنات کا نہیں بلکہ اخذ کیے ہوئے لطیف ڈھانچوں کی کائنات کا۔ (یعنی اس کائنات کا نہیں جو فطرت سے اسے ملی تھی بلکہ اس کائنات کا جس کا تجزیہ کر کے اس نے اس کی نئی ہیئتیں دریافت کی ہیں) وہ انوکھے واقعات اور مختلف النوع خصائص کی برتی ہوئی دنیا کا باشندہ نہیں ہے بلکہ ضابطہ بند باقاعدگیوں کی دنیا کا باشندہ ہے۔ علم قوت ہے اور بظاہر یہ بات عجیب معلوم ہوتی ہے کہ تجرید اور تجزیے کی اس دنیا میں جسے انھوں نے برتا نہیں ہے، اس ہزار چہرہ دنیا کو جس میں نسل انسانی جینے اور مرنے پر مجبور ہے سائنسدانوں اور ٹکنالوجی کے ماہرین نے قابو میں رکھنے، اس کو ہدایت دینے اور اس میں ترمیم کرنے کی بے پایاں اور روز افزوں طاقت حاصل کر لی ہے۔(22)

ہکسلے نے ان اقتباسات میں کئی اہم نکات کی طرف توجہ دلائی ہے۔ سائنس اپنی تفہیم کے لیے افراد سے جذباتی اشتراک کا مطالبہ نہیں کرتی۔ ادب پورے انسانی وجود کا محاصرہ کرتا ہے۔ سائنس اس تجریدی دنیا سے بے خبر ہے جو عقل کی گرفت میں اب تک نہیں آسکی ہے۔ پھر بھی اس کا اقتدار بے پایاں ہے اور وہ انسانی وجود کے

ان شعبوں پر بھی اثر انداز ہوتی ہے جن کے مضمرات کا اسے علم نہیں۔ سائنس ایک طریق کار ہے اور طرز فکر۔ ادب ایک طرز احساس ہے اور تجربہ۔ ادب سائنس کی طرح شعور کے تسلسل کو استدلال کی شکل نہیں دیتا بلکہ تنکے لمحوں کی روداد ہے، جو تخلیقی تجربے کی شدت اور ارتکاز کے باعث ماقبل و مابعد سے الگ آزاد اکائیوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اور جب یہ لمحے اس تخلیقی تجربے کا انکشاف کرتے ہیں تو ان کے جسم پر کسی خارجی تصور یا منصوبے کا لباس نہیں ہوتا۔ اگاسی نے (Dehumanization of Arts) کے معروف نظریے کے مطابق) برتی ہوئی زندگی سے ایک مخصوص فاصلے کی شرط فنکار کے لیے ضروری قرار دی تھی تاکہ فن کے پیکر میں ڈھلنے والا انفرادی لمحہ شاعر کی شخصیت کے عام عناصر سے مغلوب نہ ہو سکے۔ یہ زاویہ نظر ہر منظر کی دید کے وقت فن کار کی نگاہ کو نگاہ اولیں بناتا ہے۔ ایک سائنسی تجربہ اگر کسی دوسرے سائنسداں سے منسوب کر دیا جائے تو شخصیت کی تبدیلی اس تجربے کی معنویت میں کوئی تبدیلی نہیں کر سکتی۔ ہر سائنسی تجربہ ایک معینہ اصول اور طریق کار کے مطابق دوہرایا جا سکتا ہے۔ لیکن ادب میں کوئی تجربہ کسی دوسرے تجربے کا اعادہ نہیں ہو سکتا تاوقتیکہ اس کی تخلیق کسی منصوبے اور خارجی عمل کی مرہون منت نہ ہو۔ یہ تو ممکن ہے کہ دوسرے کے حقیقی تجربے کو شاعر اپنا تخیلی تجربہ بنا دے اور اپنی بصیرت نیز شاعرانہ وجدان کی مدد سے اس تجربے کی ماہیت تک پہنچنے میں کامیاب اور اس کی تخلیق نو پر قادر ہو جائے۔ لیکن یہ تخلیق باز آفرینی نہ ہوگی اور شاعر کی استعداد سے آمیز ہونے کے بعد ایک نیا تجربہ بن جائے گی۔ سائنسی تجربے اور تخلیقی تجربے کا یہ امتیاز بھی بہت اہم ہے کہ سائنسی تجربے کی مکمل تفہیم ممکن ہے، ادبی تجربہ پوری طرح کبھی سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ سائنسی تجربے کی تفہیم کے بعد اس میں اسرار کا کوئی ایسا پہلو باقی نہیں رہ جاتا جو ذہن اور حواس کو مسلسل جستجو کی دعوت دیتا رہے۔ وہ ایک متعین اور طے شدہ حقیقت بن جاتا ہے۔ اس کے اسباب و علل، عمل اور رد عمل، معنی اور مقاصد ایک مخصوص حد میں سمٹ جاتے ہیں تاوقتیکہ کسی نئے تجربے کی بنیاد پر اولین تجربے کی کسی نئی جہت کا سراغ مل جائے۔ اس کے برعکس تخلیقی تجربہ ہر لمحہ تازہ کار اور متحرک ہوتا ہے۔ فراسٹ نے اچھی نظم کی ایک خوبی یہ بتائی تھی کہ اسے سینکڑوں بار پڑھا جائے جب بھی اس کی خوشبو اور شادابی زائل نہیں ہوتی۔ اس کا انوکھا پن برقرار رہتا ہے اور وہ مسلسل استعجاب کے ایک فنکارانہ تجربے کی ترسیل کرتی رہتی ہے۔ ادب کے معاملات میں سائنسی عقلیت کی راہ نمائی قبول کرنے کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی عمل کو ایسے استدلالی طریق کار کے حوالے کر دیا جائے جو فن کو بھی منطق یا علوم کی طرح منظم اور مربوط بنا دے۔

سائنس کی ترقی کے ساتھ عقل نے انسان کو موہوم عقاید کے دلدل سے نکالا تو انسان نے عقل ہی کی پرستش شروع کر دی۔ لیکن عقیدہ انسان کو جو نفسیاتی طاقت بہم پہنچاتا ہے وہ عقل سے ممکن نہ ہوا۔ چنانچہ انسان کی الجھنیں برقرار رہیں۔ عقل کی اسی ناکامی کے جواب میں جدیدیت نے کبھی مذہب کی طرف قدم بڑھایا، کبھی جبلت کی

اہمیت جتائی، کبھی اساطیر اور توہمات میں نئے معنی ڈھونڈے، کبھی تاریخ کے ایک نئے تصور کی مدد سے " ماضی کی حالیت" کا خاکہ تیار کیا۔ یہ اصطلاح برگساں کی ہے، جس سے مراد وجود کی وہ شش جہت مرکزیت ہے جو ماضی کو بھی حال کا حصہ بنا دیتی ہے۔ پاؤنڈ نے اپنے " کانتوز" میں اسی تصور کی ترجمانی کی ہے اور یادوں سے شرابور ایک ایسے ذہن کا افسانہ ترتیب دیا ہے جو قصہ جدید وقدیم میں الجھنے کے بجائے اپنے وجود کے حوالے سے زماں کے تمام ابعاد کو اپنی ہی ذات کے نقطے پر مرکوز دیکھتا ہے، لیکن جدیدیت ان میں سے کسی ایک کی یا ان سب کی عقلی تعبیر وتفسیر نہیں کرتی۔ یہ کام فلسفے کا ہے۔ جدیدیت ان حقیقتوں کے فنکارانہ انکشاف کے ذریعہ ان کے وجود کا احساس دلاتی ہے اور انھیں عام انسانی تجربے کا حصہ بنا کر انسان کی پوری شخصیت کی آئینہ بندی کرتی ہے۔ افکار واقدار کی سطح پر جدیدیت سائنس کے ساتھ ساتھ منظم مذاہب اور سماجی نظریوں کی شکست کو بھی اجاگر کرتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ حکیمانہ خیالات اور فلسفۂ تعقل کے مضبوط آسنوں کے باوجود، جدید دور کے بدلے ہوئے انسان کی آرزوؤں اور ارادوں کو متاثر کرنے میں ناکام رہے۔ (23) فی الواقع ناکامیوں کے اسی ملبے سے جدیدیت نے سر نکالا۔

مارکوزے نے اپنی کتاب " آزادی پر ایک مقالہ" میں جدید انسان کے مسائل کا تجزیہ کرتے ہوئے جدید تہذیب کی ناقابل شکست بندشوں سے اس کی رہائی کے امکان کو قوی بتایا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ صنعتی معاشرے کی غلامی سے نجات کی توقع اس لیے بڑھ رہی ہے کہ انسان اب مادی سہولتوں کے سحر سے آزاد ہو رہا ہے اور مادی ترقی کی بدصورتی کا احساس اب شدید سے شدید تر ہوتا جا رہا ہے۔ لیکن وہ عہد حاضر کی حسیت کو ایک سیاسی احتجاج سے مربوط کرتا ہے اور اسے معاصر معاشرتی ارتقا کے ایک نئے موڑ سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ جدیدیت کے جمالیاتی رویے یا اپنی مخصوص اصطلاح میں " جمالیاتی اخلاقیات" کو ملائیت سے متمائز کرتا ہے جس کا مقصد گرچہ شخصیت کی نئی تہذیب ہے، پھر بھی یہ نئی تہذیب مادہ پرست معاشرے میں گھرے ہوئے انسان کو تقویٰ اور دینداری کے راستے پر نہیں لے جاتی۔ (24) مارکوزے نے ایک معنی خیز بات کہی ہے کہ سرریلزم کی طرف جدیدیت کا میلان، جس کا اظہار فن کے تمام شعبوں میں دکھائی دیتا ہے، مادی حقائق کی نفی کے بجائے تہذیبی قدروں اور مادی نظریۂ زندگی کے مابین عدم مطابقت کے باعث فروغ پذیر ہوا۔ یہ مکروہ حقیقتوں کے خلاف غم وغصے کی ایک فن کارانہ ہیئت ہے اور انسانی شخصیت کو تباہ کرنے والی بندشوں سے آزادی کا اظہار۔ ویت نام، کیوبا، اور چین میں نئی حسیت دفتر شاہی کے نظام سے انحراف کی صورت میں رونما ہوئی ہے۔ لاطینی امریکہ کے چھاپہ مار دستوں کی تمام سرگرمیاں اسے آزادی کی اسی جستجو سے ہمکنار دکھائی دیتی ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ امریکہ کی سرمایہ دارانہ سیاست، اب اقتصادی امداد کے ہتکنڈوں، ناپام بموں کی تباہ کاریوں اور رنگین ٹیلی ویژن کے ذریعہ اشتہار بازیوں کے باوجود، آزادی کے اس نئے جذبے یا نئی حسیت کے اس طوفاں بدوش احتجاج کو پسپا کرنے میں ناکام ہوتی جا رہی ہے۔ تمام

سرمایہ دار اور اشتمالی ممالک میں طلبا کا اضطراب اسی حسیت کا اظہار ہے۔ مئی 1958ء میں فرانس میں طالب علموں کی شورش کو وہ برسراقتدار سیاست اور معاشرتی نظام کے خلاف ایک قوی الاثر سیاسی جدوجہد سے تعبیر کرتا ہے۔ یعنی نئی حسیت بنیادی طور پر صنعتی معاشرے اور موجودہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام کے خلاف احتجاج سے عبارت ہے۔ احتجاج، برہمی اور غم و غصے کا اظہار بھی نئی شاعری اور جدیدیت کے ایک عنصر کی ترجمانی کرتا ہے لیکن اس اظہار کی نوعیت متعین نہیں ہے۔ مارکوزے نے مختلف حقائق اور وقائع کی بنیاد پر جو نتائج اخذ کیے ہیں، وہ بڑی حد تک صحیح ہیں، مگر انفرادی آزادی کے تحفظ کو صرف سیاسی احتجاج کا تابع سمجھ لیا جائے تو مسئلہ الجھ جائے گا۔ ہر سیاسی احتجاج پایان کار ایک اجتماعی نتیجے اور نصب العین پر منتج ہوتا ہے۔ اس لیے ہر جدوجہد سیاسی ہونے کے ساتھ ہی اجتماعی جدوجہد بن جاتی ہے۔ بصورت دیگر اس کا موثر ہونا مشتبہ ہے۔ نصب العین سے وابستگی ہر سیاسی جدوجہد کو ایک باقاعدہ دستور العمل کا پابند بھی کر دیتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جدیدیت ہر جبر کی طرح سیاست کے جبر کو بھی تسلیم نہیں کرتی۔ کبھی انیسویں صدی کے انحطاطی شعرا کی طرح جدیدیت سیاست کے سوقیانہ پن سے بیزار ہو کر اسے یکسر نظر انداز کر دیتی ہے۔ کبھی علامتوں اور استعاروں کے پردے میں اس پر طنز اور برہمی کا اظہار بن جاتی ہے۔ کبھی معاصر نظام سے ناآسودگی، گہری اداسی اور بیزاری کے احساس کی شکل میں سیاسی اور اقتصادی حالات کے خلاف ایک بلاواسطہ اور خاموش احتجاج بن جاتی ہے۔ احتجاج کی سطحیں اور ہیئتیں اتنی مختلف النوع اور پیچیدہ ہیں کہ ان پر کوئی قطعی حکم لگانا مشکل ہے۔ مثلاً درد بھی ایک احتجاج ہے جسم کے خلاف۔ خواب پرستی بھی ایک احتجاج ہے حقیقت زدگی کی یکسانیت کے خلاف۔ پکاسو کی "گوئرنکا" میں گھوڑے (جو تہذیب کی علامت ہے) کی اینٹھی ہوئی زبان اسپین کی خانہ جنگی کے دوران سیاسی بہیمیت (جس کی علامت ایک وحشی بیل ہے) کے خلاف احتجاج ہے۔ جدیدیت اور نئی حسیت چونکہ زندگی اور زمانے کی کسی حقیقت سے روگردانی نہیں کرتی اس لیے اس کے احتجاج اور برہمی کی لے کو فی الواقع ایک وسیع تر تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ اس تناظر کو صرف سیاست تک محدود قرار دینا نئی حسیت کے دائرۂ فکر کو محدود کر دینے کے مترادف ہے۔ سیاست پر جدیدیت کا اعتراض ایک حد تک سائنسی عقلیت پر اس کے بنیادی اعتراض سے مماثل ہے۔ سائنسی عقلیت کے ہاتھوں صورت پذیر ہونے والے معاشرے کی طرح سیاست بھی ذہنی آزادی اور انفرادیت کے لیے ایک زبردست خطرہ ہے۔ آزادی کے لیے ہر جدوجہد سیاسی رخ اختیار کرنے کے بعد بالآخر معاشرتی مقاصد کی نذر ہو جائے گی۔ یہاں پھر اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ جدیدیت انفرادیت یا ذات سے وفاداری کے نام پر انسان کو دنیا سے الگ نہیں کر دیتی۔ انسانی وجود کی بیک وقت کئی جہتیں ہوتی ہیں۔ اس کی ایک جہت اجتماعی زندگی سے اس کے اٹوٹ رشتے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ دوسری جبلی اور خلقی صفات سے۔ ایک اور جہت مخصوص معاشرتی حدود سے آگے آفاقی اور کائناتی

حقیقتوں سے تعلق استوار کرتی ہے۔ لیکن ہر رشتہ انفرادیت کو اس طرح محفوظ رکھتا ہے کہ تمام حقیقتیں جو وجود سے باہر کی دنیا میں دکھائی دیتی ہیں، ایک دوسرے سے متصادم نہیں ہوتیں، چنانچہ فرد سے یہ مطالبہ نہیں کرتیں کہ وہ ان میں سے کسی ایک سے مکمل طور پر اپنی ذات کو وابستہ کر لے۔ ہر فرد معاشرے کے دوسرے افراد سے متعلق ہو کر بھی اپنی انفرادیت کو قائم رکھ سکتا ہے۔ الجھن اس وقت پیدا ہوتی ہے جب عام معاشرتی نظام یا سیاسی اور اقتصادی صورتیں فرد اور معاشرے کے تعلق کو محض کاروباری بنا دیتی ہیں اور ذاتی یا شخصی ربط کا احساس ختم ہو جاتا ہے۔ اس منزل پر افراد کے درمیان انحصار باہمی ایک ایسی مجبوری بن جاتا ہے جسے ہر فرد جذباتی طور پر قبول کرنے میں دشواری محسوس کرتا ہے اور اسے یوں نظر آتا ہے کہ یہ رشتے افراد کے درمیان نہیں بلکہ بے جان اشیا کے درمیان قائم ہیں: ایک میکانکی اور مصنوعی لیکن ناگزیر سطح پر۔ اس رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے ہر فرد اپنے چہرے پر جھوٹے مقصے چڑھا لیتا ہے۔ دنیا اسے جس شکل میں دیکھتی ہے وہ اس کا حقیقی چہرہ نہیں ہوتا۔ وہ ایک حاجت مند اور حاجت روا شے کا چہرہ ہوتا ہے۔ اس کا طرزِ عمل کاروباری ہو جاتا ہے اور بظاہر فطری سماجی زندگی گزارتے ہوئے بھی وہ ایک غیر فطری زندگی گزارنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ سماجی فرائض کی ادائگی کے بہانے وہ دوسروں کے ساتھ اپنے آپ کو بھی فریب دیتا رہتا ہے اور اس طرح مسلسل ایک دوہرا رول ادا کرتا رہتا ہے۔ وہ دوسروں کے حوالے سے خود کو پہچانتا ہے اور اپنے وجود کے اثبات کے لیے دوسروں کی سند کا محتاج ہوتا ہے۔ اگر اس کی انفرادیت اپنے اظہار کا تقاضہ کرتی ہے تو وہ یہ سوچ کر خوف زدہ ہو جاتا ہے کہ معاشرے میں سب سے الگ اور مختلف نظر آنے کا مطلب یہ ہے کہ ہر بیرونی خطرے اور مخالف طاقت کو اپنی پہچان بتا دی جائے۔ کسی بھی سطح پر منفرد اور نمایاں ہونا بقول لینگ اپنے دشمن کو حملے کی دعوت دینا ہے کیوں کہ ہر جاندار مخلوق اپنا دشمن ضرور رکھتی ہے۔(25) توازن سے عاری معاشرہ انفرادیت کا سب سے بڑا دشمن ہے۔

ہر فرد دور و نزدیک کے ہزارہا خطروں میں گھرا ہوا ہے۔ سماجی اخلاق منافقت کے ذریعہ ان خطرات کے ہجوم میں عافیت کی راہ نکال لیتا ہے۔ جدیدیت منافقت کو کوئی خوبصورت نام دینے کے بجائے منافقت کہتی ہے اور اسے ایک عام حقیقت کے طور پر تسلیم کرتی ہے۔ اخوت اور مساوات کے مروجہ نسخوں پر وہ اس لیے شک کی نظر ڈالتی ہے کہ ان کا دار و مدار شخصی آزادی کے بجائے سہولتوں پر ہے اور سچی اور بے لاگ زندگی بہر صورت دشواریوں کا شکار ہوتی ہے۔ بیسویں صدی کے مخصوص سماجی حالات، سیاسی اقتدار کے لیے مسلسل رسہ کشی اور صنعتی تمدن کی بے اعتدالیوں نے اس عہد کو ذہنی اور جذباتی، ہر سطح پر ایک نراجی کیفیت سے دوچار کیا ہے۔ یہ خرابیاں انسان نے جان بوجھ کر پیدا نہیں کیں۔ معاشرتی عدم توازن نے اسے بگاڑ دیا ہے۔ ہٹلر کہا کرتا تھا کہ کسی ملک کے عوام کو شعوری اور براہ راست طریقوں کے بجائے غیر شعوری طور پر جذباتی اعتبار سے تباہ کرنا زیادہ آسان ہے۔ فاشزم

نے جذبے کی اسی تباہی سے فائدہ اٹھایا تھا۔ صنعتی نظام نے بھی خواہ بالارادہ انسان کی جذباتی اور ذہنی زندگی کو یہ صدے نہ پہنچائے ہوں، لیکن نتیجہ بہر حال المناک ہے اور اب صورت حال یہ ہے کہ:

اشیا ایک دوسرے سے الگ پڑی ہوئی ہیں، مرکز انھیں قابو میں نہیں رکھ سکتا۔
دنیا میں صرف نراج کا دور دورہ ہے۔
خون کے چھینٹوں سے داغدار سمندری لہر آزاد ہو چکی ہے۔
معصومیت کے آداب ڈوب چکے ہیں۔
سب سے بہتر لوگ تمام معتقدات سے محروم ہیں جب کہ بدترین لوگ جذباتی
شدت سے بھرے ہوئے ہیں۔

(ییٹس: بازآمد)

"فلسفیانہ اور مذہبی بوقلمونی اور لاغری کے موجودہ دور میں ساری دنیا کے مہذب انسانوں کے درمیان سب سے زیادہ آفاقی اور سمجھ میں آنے والی زبان فن کی زبان ہے، اور اس طرح فن عملی طور پر آج کا متبادل مذہب اور روحوں کا عظیم فاتح ہے۔"(26) ظاہر ہے کہ یہ حقیقت نہیں صرف ایک خواب نامہ یا امکان کہا جا سکتا ہے۔ جدیدیت موجودہ انسان کے شعور میں پیوست ایک نئی مذہبیت کا سراغ ضرور لگاتی ہے لیکن یہاں عبد اور معبود دونوں فرد کی ذات میں مدغم دکھائی دیتے ہیں۔ پھر جدیدیت ادب (فن) کو روحوں کی فتح کا وسیلہ نہیں سمجھتی۔ بلکہ انھیں بے نقاب کرتی ہے اور انسانی وجود کی تخلی سطحوں کو سامنے لاتی ہے۔ یہ سطحیں صنعتی معاشرے اور مادی اقدار کی دھند میں چھپ گئی ہیں۔ جدیدیت ایک نئی حقیقت پسندی کی اس دھند سے گزر کر وسیع تر حقیقتوں تک پہنچتی ہے اور انسان کے پورے وجود کا منظرنامہ مرتب کرتی ہے۔

اس منظرنامے کا ہر نقش بیسویں صدی کے فلسفیانہ افکار میں اپنی بنیادیں رکھتا ہے۔ وہائٹ ہیڈ نے قطعیت کو مذاق کہا تھا۔ بیسویں صدی کے وہ تمام فلسفے جو جدیدیت کے خم و پیچ کو سمجھانے میں معاون ہو سکتے ہیں، قطعیت سے عاری ہیں کیوں کہ بیسویں صدی کا انسان اپنے وجود کے معمے کو سائنس اور ٹکنالوجی کی معجزہ کار ترقی کے باوجود حل نہیں کر سکا ہے۔ والیری پر تعزیتی مضمون لکھتے ہوئے آندرے ژید نے ایک یونانی ضرب المثل کا حوالہ دیا تھا جسے والیری نے اپنی خواب گاہ کی دیوار پر آویزاں کر رکھا تھا۔ اس کا ترجمہ ہے: بے اعتقادی کے احساس سے کبھی الگ مت ہو: بقول ژید والیری نے عمر بھر انسان، اشیا، معتقدات، مذاہب حتیٰ کہ الفاظ پر اپنی بے اعتقادی قائم رکھی۔(27) یہ بے اعتقادی اس کی قوت تھی اور اسی کے سہارے اس نے اپنی ذات کو ہر بیرونی مظہر کے تسلط سے بچائے رکھا۔ ہر حقیقت اور تصور کی عدم قطعیت کے سبب سے جدیدیت بھی کسی مطلق یا قطعی نظریے کی طرف رہ

نمائی نہیں کرتی۔ سائنسی عقلیت اور مادہ پرستی سے اس کے امتیاز کا کلیدی نقطہ یہی ہے۔ سائنس ابہام کو فریب سمجھتی ہے۔ جدیدیت اسے حقیقت مانتی ہے۔ سائنس کی توانائی اس کے تیقن، استدلال اور وضاحت میں ہے۔ جدیدیت گومگو کی ایک انوکھی کیفیت سے ہم آغوش، جدید میلانات میں سائنسی عقلیت اور جدلیاتی مادیت دونوں نے نئے ذہن کو متاثر کیا ہے کیوں کہ دونوں انسان کی مسلسل جستجو، شعور کے تحرک اور فعلیت کی ترجمان ہیں، لیکن دونوں انسانی مسائل کو استدلال اور معروضیت کے اصول پر جانچنے کی سعی کرتی ہیں جب کہ انسان اپنی پوری تاریخ میں بار بار اس اصول کی نفی کرتا رہا ہے۔ یہ ایک افتاد ہے جس پر خود انسان کا بس نہیں۔ جدیدیت اس کشمکش کو انسانی تجربے کی حقیقت کے طور پر برتتی ہے اور اسے نہ تو سائنس کی طرح ناقابل اعتنا سمجھتی ہے نہ مارکسزم کی طرح محض پیداواری رشتوں کی تابع۔

ایک ادبی میلان کی حیثیت سے جدیدیت کے اپنے تقاضے اور معیار ہیں۔ تمام معاصر علوم اور فلسفیانہ تصورات کی طرح جدیدیت ایک لازمانی تناظر بھی رکھتی ہے اور عصری بھی۔ انسانی فکر وعمل کے اظہار کی ہر ہیئت کی مانند جدیدیت کے فکری رویے بھی حقیقت کی دنیا سے مربوط ہیں اور اس دنیا کے مظاہر، تجربات، عقاید، علوم اور اقدار کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مگر اس فرق کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ تخلیقی اور ادبی صیغۂ اظہار کے ذریعہ جس علم کی ترسیل ہوتی ہے وہ اشیا اور مظاہر کا علم نہیں بلکہ ان کی طرف ایک فنکارانہ طریقے سے متوجہ ہونے کا علم ہے۔ یہ تو ممکن ہے کہ فنی ہیئت اظہار بھی گہرے فلسفیانہ نکات سے منور ہو اور اس میں علمی سچائی کی بہ نسبت آگہی کا زیادہ اور وقیع تر سامان ہو۔ لیکن فن سے ملنے والی آگہی کی نوعیت مختلف ہوگی۔ شاعر اور فلسفی یا عالم سبھی انسانی تجربوں کو موضوع بناتے ہیں، البتہ شاعر فلسفی کی طرح حقائق کی منظم تشریح نہیں کرتا بلکہ ان کی تخلیقی تعبیر کرتا ہے۔ یہی وہ موڑ ہے جہاں شاعر کا راستہ اپنے معاصر فلسفی یا سائنسداں یا عالم سے الگ ہو جاتا ہے۔ تخیل ذہن کا جوہر ہے۔ شاعر اس جوہر سے حقیقتوں کے فنی تبدل کا کام لیتا ہے اور یہ دکھاتا ہے کہ شعور کا اظہار محض واضح تعقل میں نہیں ہوتا ہے۔

جدیدیت کے شعری طریق کار اور جمالیات کی بحث اس سلسلے کی دوسری کتاب "نئی شعری روایت" میں آئے گی۔ گزشتہ صفحات میں یہ سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ سائنس کی مقبولیت اور اقتدار کے دور میں بھی جدیدیت اس سے اختلاف وامتیاز کے کیا پہلو رکھتی ہے؟ اس کے اسباب کیا ہیں؟ سائنس کی ترقی کے ساتھ صنعتی معاشرے کی تشکیل نے نئے انسان کے لیے کیا مسائل پیدا کیے ہیں اور نئی حسیت پر موجودہ انسانی صورت حال نے کیا اثر ڈالا ہے؟ بیسویں صدی کے ذہنی ماحول میں سائنسی عقلیت اور جدلیاتی مادیت کا عمل دخل بہت واضح ہے۔ سماجی سطح پر انھیں قبولیت کی جو سند ملی ہے، اس کے پیش نظر، ان کے ابطال کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ لیکن یہ حقیقت بھی اتنی ہی واضح ہے کہ ان کی رسائی انسانی مسائل کے ایک محدود دائرے سے آگے نہ ہو سکی۔ جدیدیت اسی لیے ان کی ہم

سفری سے گریزاں ہے۔ نئے ادبی اور تخلیقی تصورات نے جدیدیت سے ان کے فاصلے میں اور اضافہ کر دیا ہے۔ سائنسی عقلیت، صنعتی معاشرے میں انسانی صورتِ حال اور نئی حسیت کا مختصر جائزہ ختم ہوا۔ اب آئندہ باب میں جدیدیت اور اشتراکی حقیقت نگاری کے امتیازات زیر بحث آئیں گے۔

حواشی اور حوالے

1. Quoted from Ralph Harper: Existentialism
   Harvard University Press,1948,P.3
2. Quoted from Waldo Frank: The Rediscovery of Man, New York,1958,P.XVII(htr.)
3. Quoted from Nicola Chiaromonte: Albert Camus, In Memorium, in: Camus,P.15
4. The Autobiography of Bertrand Russell, Vol.III,
   Bantam Books,1970,P.69
5. Louis L.Synder: The world in the Twentieth Century, New York,1964,P.147.

6- آلڈس ہکسلے: تفریحات (ترجمہ ثناء اللہ) نیا دور، کراچی، شمارہ 18/15 ص 21/19

7- سارتر: اشتہار کی نفسیات (ترجمہ ثناء اللہ) بحوالہ ایضاً ص 28

اشتہار بازی کی وبا نے مغرب کی ترقی یافتہ تہذیب میں جو اندوہناک شکل اختیار کی ہے اس کا کچھ اندازہ وہاں سے شائع ہونے والے اخبارات اور رسائل سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر "نیو یارک ریویو آف بکس" (اشاعت 5 نومبر 70ء) کے دو اشتہارات حسب ذیل ہیں۔

1. Black Executive,30, Seeks periodic liason with affectionate woman who's capable of involvement without marriage, Race and age immaterial, NYR, Box 3022.

2. Need somene to talk things over with? I will keep your mail-box filled with interesting personal letters, will offer suggestions to your problemes, qive encouragement and self-help information. Send $ 1000 cash to Mrs. J.Belt......

یعنی اب ذاتی معاملات میں مشورہ دینے کے لیے یا ذاتی خطوط لکھنے کے لیے بھی ذاتی تعلق کی کوئی شرط نہیں ہے۔ مطلب یہ ہوا کہ انسان اب فرد نہیں صرف ایک تصور ہے یا علامت اور ذاتی اظہار و افکار کے لیے بھی اب ذاتی تجربہ ضروری نہیں رہ گیا۔

8. C.P Snow: The Two cultures and a Second look, Cambridge University press,1963,P.12
9. Arthur Koestler; The Act of Creation, Laurel Edition, 1967.P.686/69
10. The Two Cultures and a Second Look, P.23.
11. Ibid, P.39
12. Ibid, P.40
13. Two Cultures: A discussion, pub. Congress for Cultural Freedom, New Delhi,P.16
14. Ibid, P.76
15. F.R. Leavis: Two Cultures? The Significance of C.P. Snow, London,1962,P.22
16. Jerome Thale :C.P. Snow, London,1964,P.88
17. Quoted from: Susan Sontag's Against Interpretation, New York,1969,P.37
18. Ibid, P.299/300
19. Two Cultures: A discussion,P.30
20. Ibid,P.50

21. Albert Schweitzer: The Decay and the Restoration of Civilization, London, 1961,P.60/63

22. Aldous Huxley: Literature And Science, London1963,P.10/11

23. The Rediscovery of Man,P.52

24. Herbert Marcuse: An Essay on Liberation, Beacon Press, 1969,P.26/29

25. R.D. Laing: The Divided Self, Palican Books,1965,P.109

26. Hendrick Kreemer : Quoted from: Art and Belief, P.135

27.Haskell M. Block: The Creative Vision,(Ed.),New York,1960,P.56

چوتھا باب

- جدیدیت اور اشتراکی حقیقت نگاری
- (مارکسزم ادبی تصور کی حیثیت سے۔ترقی پسند تحریک کی فکری بنیادیں)

مارکسزم اشتراکی حقیقت نگاری کی بنیاد ہے اور اشتراکی حقیقت نگاری بین الاقوامی سطح پر ادب میں ترقی پسند تحریک کا سرچشمۂ فیض۔ ترقی پسند کو کبھی جدیدیت کی ضد کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور کبھی صالح جدیدیت کے نام سے۔ ترقی پسند تحریک کے شارحوں نے، علی الخصوص اردو شعر و ادب کی روایت میں، اسے ایک خالص ادبی نظریے سے تعبیر کیا ہے اور اس اعتراف میں جھجکتے رہے ہیں کہ ترقی پسند ادیب کے لیے باقاعدہ اشتراکی ہونا ضروری ہے۔ لیکن حقائق اس کی تردید کرتے ہیں۔ اس تحریک کے ادبی معیار اور اقدار کا رشتہ اشتراکی حقیقت نگاری ہی سے نہیں اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی نظریے سے بھی بہت گہرا اور مضبوط ہے۔

مارکس نے انسانی تاریخ کے حالیہ ادوار پر جو گہرے اور دور رس اثرات مترتب کیے ہیں، اس کی حیثیت ایک مسلم الثبوت واقعے کی ہے۔ مارکس نے تاریخ کے ایک نئے شعور، حقائق کی ایک نئی آگہی اور انسانی مسائل کی تفہیم و تجزیے کے لیے ایک نئی بصیرت کی داغ بیل ڈالی۔ انسان کے اقتصادی رشتوں اور طبقاتی جد و جہد کی بنیاد پر تاریخ کو ایک نیا تناظر بخشا۔ اس نے تہذیب کو ایک نئے معنی ہی سے آراستہ نہیں کیا، اپنے افکار کی بنیاد پر تہذیب کے سفر کی نئی راہیں بھی روشن کیں۔ اس کے ایقانات تہذیب کا تصور بھی بنے اور تجربہ بھی۔ اس نے عالمگیر پیمانے پر ایک نئے ذہنی، سیاسی اور سماجی انقلاب کی رہ نمائی کی۔ ایک مربوط اور منظم نظریے کی مدد سے اس نے زندگی کے ہر مسئلے کو حل کرنے کی سعی کی اور گرچہ اس کے چند قیاسات غلط بھی ثابت ہوئے لیکن اس کے افکار کی اہمیت اور قوت کا اعتراف مارکسزم سے تعصب رکھنے والوں کے لیے بھی ناگزیر ہوگا۔

ہمہ گیری کے تمام دعوؤں کے باوصف، مارکسزم بھی ہر سماجی نظریے کی طرح انسان کے ہر مسئلے کا حل فراہم کرنے سے قاصر ہے۔ مارکسزم میں ادعائیت کا رجحان اس کی عقیدتمندانہ تقلید اور خوش اعتقادیوں کے باعث پیدا ہوا اور یہ حقیقت نظر انداز کر دی گئی کہ انسان کے مسائل صرف مادی نہیں ہوتے۔ مارکسزم اقدار کی دائمیت کے تصور کا منکر ہے۔ ہر حقیقت اس کے نزدیک اضافی ہے پھر بھی اس نے بجائے خود انسان کے ہر عمل اور ہر فکر کو ایک متعین نظام فکر کی روشنی میں طے شدہ حقیقتوں کی شکل میں دیکھا۔ شعر و ادب بھی قطعیت کے اس سیلاب سے محفوظ

نہ رہ سکے اور مارکسزم نے ان پر ایسی شرائط عائد کیں جو انھیں ایک میکانکی اور سماجی عمل کی سطح سے ابھرنے نہیں دیتیں
،، . بظاہر طبقاتی کشمکش اور اقتصادی حقائق کا آفریدہ دکھائی دیتا ہے۔

مادی نظریے اپنی تمام تر توجہ انسان کی خارجی زندگی کے حوائج پر صرف کرتے ہیں۔ ان سے آگے انھیں وجود کا سلسلہ نظر نہیں آتا۔ یہ سخت گیری مذاہب میں معینہ نظام اخلاق سے وابستگی کے باوجود نہیں پیدا ہوئی، چنانچہ ان میں انسان کی جذباتی زندگی سے تعلق کے پہلو بھی ملتے ہیں۔ معاشی مسائل انسان کی زندگی میں بلاشبہ اہمیت رکھتے ہیں، لیکن اس کی الجھنیں ان مسائل کے حل کے بعد بھی سر ابھارتی ہیں۔ ترقی اور تعلیم کی کوئی بھی منزل اسے اپنے نظام جذبات سے انکار کا حوصلہ نہیں دے سکتی۔ تمام ممکنہ معاشی سہولتوں سے بہرہ ور ہونے کے بعد بھی وہ جذباتی الجھنوں میں مبتلا ہوتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ جذبات کا دباؤ اور اعصاب کا خلل صرف مادی وسائل سے دور نہیں ہوتا۔ اس کا ذہن اس کی جبلتوں کو خواہ کتنا ہی غیر اہم کیوں نہ قرار دے دے، ان کی زنجیر سے رہائی اسے مل نہیں پاتی۔ یہی مجبوریاں اسے پیچیدہ اور پر اسرار بناتی ہیں۔ ایک ہی سماجی، تہذیبی اور اقتصادی پس منظر کے باوجود، ایک ہی تجربے کا ردعمل مختلف افراد پر مختلف صورتوں میں رونما ہوتا ہے۔ انسان پیدا ہوتا ہے ایک حیاتیاتی مشین کی صورت میں، لیکن اس کے شعور ولاشعور کے امتیازات اور تجربے اسے ایک فرد کی حیثیت بخشتے ہیں۔ وہ معاشرے میں ایک سماجی جانور کی زندگی بھی گزارتا ہے، لیکن دوسرے سے ربط قائم ہونے کے بعد ان ہی کے وسیلے سے اپنی انفرادیت کو بھی پہچانتا ہے۔ اپنی انفرادیت کا علم انسان کو عمل کے بجائے وجود کا درس دیتا ہے اور وہ مظاہر و اشیاء کی دنیا میں اپنے "ہونے" اور ایک منفرد اکائی کے طور پر زندگی کرنے کے تجربے سے بھی متعارف ہوتا ہے۔ (1)

اشتراکی حقیقت نگاری کے ترجمان ایک بے لوچ نظریے سے وابستگی کے باعث زندگی کے ہر عمل کو اسی نظریے کی میزان پر تولتے ہیں اور انسانی فکر و عمل کی ہر ہیئت اظہار کو صحیح اور غلط کے خانوں میں تقسیم کر دیتے ہیں۔ اشتراکیت سے ہم آہنگ ہر ہیئت تمام احتسابات سے بلند ہے اور اس ہم آہنگی کے بغیر بے بضاعت اور حقیر ہے، خواہ اس کی فکری اور جمالیاتی قدر و قیمت کچھ بھی ہو۔ اندرونی ساخت کے اعتبار سے مارکسزم اپنے عقلی فلسفہ ہونے پر اصرار کرتا ہے اور اپنے جواز اور وضاحت کے لیے استدلال سے کام لیتا ہے۔ لیکن انسانی تعقل کے وہ تمام مظاہر جو مارکسزم سے مطابقت نہ رکھتے ہوں، مارکسزم کے نزدیک غیر عقلی اور عینیت پرستانہ ہی نہیں ہلاکت خیز بھی ہیں۔ اس کے بالکل برعکس، دوسری انتہا پر وہ معترضین ہیں جو مارکسزم کو ہر اعتبار سے ناقص سمجھتے ہیں اور کسی ادیب کو جو مارکسی بھی ہو ادیب ماننے سے انکار کر دیتے ہیں۔ لیکن اپنے تعینات اور امتناعات کے باوجود مارکسزم نے زندگی کے ہر شعبے پر اپنا اثر ڈالا ہے اور اس کے نتائج گرچہ یک رخے رہے ہیں لیکن یہ حقیقت ناقابل تردید ہے کہ مارکسزم نے عالمی ادب کی روایات کو بھی نئے راستے دکھائے ہیں اور نئی منزلوں کا پتہ بتایا ہے۔ مارکسزم کی بنیاد پر

جس ادبی میلان کو فروغ حاصل ہوا اس کی نوعیت اور ماہیت کا ذکر آگے آئے گا۔ یہاں صرف یہ اشارہ مقصود ہے کہ کوئی بھی نظریہ اگر ادبی معیار و اصول کے جوہر سے یکسر خالی ہو تو اسے کسی ادبی تحریک کی قیادت شاید کبھی نہیں مل سکتی۔ مارکسزم کے زیر اثر جو ادب سامنے آیا وہ اچھا بھی ہے اور برا بھی۔ یہ صورت حال ہر تحریک اور ہر عہد کے ادب بلکہ ہر فرد کے ساتھ پیش آتی ہے اور کسی بھی عہد یا تحریک یا فرد کے تخلیقی سرمائے پر صرف اس کے فکری اور نظریاتی انسلاکات کی بنیاد پر، اعلیٰ اور ادنیٰ کا حکم لگا دینا ادبی نقد و نظر کے منافی ہے۔

ادب میں معیار اور اقدار کا مسئلہ جتنا سخت ہے، اتنا ہی پیچیدہ اور مبہم بھی ہے۔ تخلیقی استعداد کی معجزہ کاری ہر آزمائش سے گزرنے اور کلیے کی نفی کرنے پر قادر ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر، برنارڈ شا ادبی نظریہ سازوں کو پریشان کرنے کے لیے، جو ادب میں مقصدیت کے عنصر کی تحقیر کرتے تھے، یہ کہا کرتا تھا کہ ادب میں مقصدیت کے سوا کچھ ہوتا ہی نہیں۔ اب برنارڈ شا کے مقاصد کو جو بھی نام دیا جائے اس کی ادبی اور تخلیقی بصیرت کی قدر و قیمت مسلم ہے۔ مارکسزم کے پیروؤں میں بھی ایسے نام مل جائیں گے جو اپنی نظریاتی وابستگی اور جانبداری کے باوجود ادب کی تاریخ میں اپنی جگہ محفوظ کر چکے ہیں۔ اعلیٰ تخلیقی صلاحیت فن کار کی عام شخصیت کو بعض اوقات بہت پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔ یہ توانائی عطیہ ہوتی ہے تجربے کی شدت اور خلوص نیز فنی اظہار کی ہنرمندی کا۔ معینہ خارجی مقاصد کی پابندی کے ساتھ بھی، یہ صلاحیت ادب کو سیاسی یا سماجی دستاویز کے بجائے ادب بنانے کا گر جانتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ غیر ادبی مقاصد تخلیق کے آزادانہ عمل میں قدم قدم پر دشواریاں حائل کرتے ہیں۔ ان دشواریوں میں اس لیے اور اضافہ ہو جاتا ہے کہ سماجی اور اقتصادی نظریوں کی منطق تخلیقی اظہار کے بعض اساسی تقاضوں کو نہ صرف یہ کہ بے حرمت کرتی ہے، اس کی جہتیں بھی تخلیقی اظہار کی جہت سے متضاد اور مختلف ہوتی ہیں۔ ہر فن کی طرح ادب بھی اپنی تخلیق کے لیے کسی پروگرام یا نصب العین یا عقیدے کا محتاج نہیں ہوتا۔ انسانی تاریخ میں ادب کو کبھی اس لیے وقیع نہیں سمجھا گیا کہ اس سے سیاسی یا سماجی یا تہذیبی معلومات حاصل کی جائیں، کیوں کہ ادب تاریخ کا حاشیہ نہیں۔ اس کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ یہ اپنے عہد کے حقائق اور انسانی وجود کے طلسم و تماشہ کو زمان و مکاں کی بساط سے اٹھا کر ایک پائدار اور ہمہ جہت حقیقت سے ہمکنار کرتا ہے۔ اسے ایک تخلیقی تجربہ بناتا ہے۔ لمحاتی صداقتوں کو دائمی صداقتوں کا پیکر عطا کرتا ہے۔ ایک ایسی انوکھی اور دلنواز آگہی کا وسیلہ بن جاتا ہے جو مجرد فکر کی گرفت میں نہیں آتی۔ ادب ذاتی واقعات کو بھی ایک کائناتی رمز کی صورت دیتا ہے اور مخصوص ثقافتی اور عصری پس منظر کو ایک دائمی تناظر کی حیثیت دیتا ہے۔ ادب صرف اس لیے اہم نہیں کہ وہ اپنے زمانے کے مواد کا "استعمال" کرتا ہے۔ یا یہ کہ اس میں ہیئت کے کمال کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اس کی معنی خیزی اس حقیقت میں مضمر ہے کہ ادب ہیئت میں مواد کو جذب کر کے ہیئت کو ہی مواد بنا دیتا ہے۔ (2) والیری نے غلط نہیں کہا تھا کہ دوسروں

کے لیے جو حیثیت ہے وہی میرے لیے مواد (مافیہ) ہے۔

لیکن ہر سماجی نظریے کی طرح مارکسزم نے بھی حلال و حرام کی حدیں مقرر کر دیں۔ ادب میں اس کی حیثیت ایک شرعی دستور العمل کی ہوگئی۔ غلو پسند اشتراکی ادیب اس دستور العمل کی فرماں برداری میں فن کی اطاعت کے منکر ہوتے گئے۔ ایسے شعرا جنھوں نے مارکسزم کے احترام کے ساتھ ساتھ ادبی تقاضوں اور جمالیات کا بھی لحاظ رکھا، گر چہ انتہا پسند حلقوں میں معتوب بھی ہوئے لیکن ان کی اہمیت کا سبب یہی ٹھہرا کہ وہ نظریے کے ساتھ اپنی نظر سے بھی وفادار ہے۔ انھوں نے نظریے کو ایک بیرونی احکام کے بجائے ذاتی تجربے کے طور پر برتا اور اپنے حسی ارتکاز، فنی ہنر مندی اور تخلیقی بصیرت کے واسطے سے عقلی استدلال کی معروضیت کو بھی وجدانی تجربے کی سطح تک کھینچ لائے۔

جدیدیت سے اشتراکیت کا اختلاف فکری بھی ہے اور ادب کی جمالیات کا بھی۔ اشتراکیت نے اس اختلاف کو صرف سیاسی رنگ دے دیا، اور گر چہ اپنے جواز کی خاطر ایک افادی جمالیات اور انسانیت دوستی کا نظریہ بھی پیش کیا، لیکن اپنے مخصوص سیاسی اور سماجی تعصبات سے اسے آزادی نہ مل سکی۔ جدیدیت اسی لیے اشتراکی حقیقت نگاری کو فکری اعتبار سے نامکمل اور ادبی اصول و معیار کے سلسلے میں ناقص تصور کرتی ہے۔ اشتراکی ادیب ہر انسانی تجربے کو اپنے نظریاتی مقاصد کے آئینے میں دیکھتا اور اپنے تحفظات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس تجربے کو صحیح یا غلط اور حقیقی یا غیر حقیقی کہتا ہے۔ ہر انسانی عمل کو اپنے آدرش کا تابع قرار دیتا ہے۔ ہر مقصد کو اپنے ذہنی مسلک سے مشروط کرنا چاہتا ہے۔ ہر انسانی اظہار کی مادی اور منطقی تشریح کرتا ہے۔ "بورژوا" قلم کو مورد الزام اور "پرولتاری" قلم کو ہر الزام سے بری تصور کرتا ہے۔ وہ انسانی وجود کے بنیادی تناقضات اور اس کی خلقی مجبوریوں کو سمجھے بغیر، اس سے ایک سیدھی راہ اختیار کرنے کا مطالبہ کرتا ہے اور اس کے انفرادی نظام جذبات پر اس کے اجتماعی مقاصد اور عمل کی حکمرانی چاہتا ہے۔ وہ ادب کے سر ایسی ذمہ داریاں عاید کرنا چاہتا ہے جن کی ادائگی کے لیے دوسرے وسائل موجود ہیں۔ وہ ادیب سے سیاسی قائد، سماجی مصلح اور اخلاقی رہنما کے رول کی توقع کرتا ہے اور اس کے فن کو بھی افادیت کی میزان پر تولتا ہے(3) افادیت کا تصور بھی اس کے نزدیک مخصوص مقاصد کے حصول تک محدود ہے۔ وہ انسانیت دوستی کو بھی اشتراکی انسان دوستی کا پابند سمجھتا ہے۔ وہ زندگی کی ہر نعمت کی طرح شعر و فن کو بھی عوام الناس کے لیے ارزاں کرنا چاہتا ہے اور زبان و بیان یا اظہار کی ایسی سطح کا تقاضہ کرتا ہے جو یکساں طور پر سب کے لیے قابل فہم ہو۔ یہ زاویہ نظر جیکوئس ماری تین کے الفاظ میں تخلیقی آگہی کی قدروں، فن کی اپنی دنیا کے وجود، حتی کہ فنکار کے فنکار ہونے کی نفی کرتا ہے۔ ماری تین یہ اعتراف تو کرتا ہے کہ فن ایک گہرے اور پراسرار مفہوم میں انسانی معاشرے کی بہبودی کا سامان بھی رکھتا ہے، لیکن فن کے افادی تصور کی سب سے بڑی غلطی اس وقت ظاہر ہوتی جب بہبودی کو سی کے مطابق کیا جاتا ہے(4) ایک مارکسی نقاد (ارنسٹ فشر) کے نزدیک

فن کار سے اس مطالبے کا جواز یہ ہے ہر انسان (چنانچہ خود فن کار بھی) اپنے آپ سے کچھ زیادہ ہونا چاہتا ہے۔ وہ ایک مکمل انسان بننا چاہتا ہے۔ وہ فرد بن کر جینے پر قانع نہیں ہوتا اور اپنی شخصی زندگی کی جانبداریوں سے بے زار ہو کر ایک بھرپور زندگی کے حصول کی تمنا کرتا ہے، ایسی زندگی جو اسے "انفرادیت کے حدود کی فریب کاری سے آزاد کر سکے اور ایک ایسے منظم اور منصفانہ معاشرے تک لے جائے، جو اپنے بامعنی ہونے کا احساس دلا سکتا ہو۔" وہ اپنی ذات کے حصار میں خود کو ضائع نہیں کرنا چاہتا اور "میں" سے کچھ زیادہ بننا چاہتا ہے۔ اس تمنا کی تکمیل کا ذریعہ ان حقائق سے تطابق ہے جو اس کے وجود سے باہر لیکن اس کے لیے ناگزیر ہیں۔ اسی طرح اس کی انفرادیت "سماجی" بنتی ہے۔(5) فشر یہ بھی کہتا ہے کہ اگر انسان میں ایک فرد کی حیثیت سے آسودہ کام ہو جانے کی استعداد ہوتی تو وہ اپنی ذات کو ایک "کل" سمجھنے لگتا اور یہ سوچتا کہ وہ جو کچھ بن سکتا تھا بن چکا۔ اب شخصیت میں کسی اضافے کی گنجائش نہیں۔ لیکن تعبیر و اظہار ذات کی مسلسل جستجو یہ بتاتی ہے کہ فرد ناتمام ہے۔ اسی لیے، وہ کلیت کا حصول دوسروں کے تجربے سے اخذ و استفادے کے ذریعہ کرتا ہے اور اجتماعی تجربوں کو اپنی شخصیت میں آمیز کر کے انھیں ذاتی بنا لیتا ہے۔ فن "کل" میں ادغام کا وسیلہ ہے۔ تخلیقی عمل اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ انسان میں دوسروں کے تجربے قبول کرنے کی صلاحیت وہبی ہے۔ یہی جبر اسے بیرونی دنیا سے مطابقت پیدا کرنے پر اکساتا ہے۔ فشر اس میلان کو طبعاً رومانی کہتا ہے۔ لیکن اشترکیت چونکہ "رومانیت" کو عیب سمجھتی ہے اس لیے فشر اس رومانیت کو بھی حقیقت ہی کی ایک شکل قرار دیتا ہے۔ فشر کا رویہ گرچہ نسبتاً متوازن ہے تاہم ایک منصوبہ بند معیار کے ڈھانچے میں فن کو سمونے کی کوشش اسے بعض تناقضات تک لے جاتی ہے اور کئی اہم سوالات کا کوئی جواب اس کے یہاں نہیں ملتا۔ مثلاً یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ اجتماعی زندگی میں مکمل اور غیر مشروط آلودگی کے بعد انفرادیت کا کیا مفہوم باقی رہ جائے گا؟ جذباتی خودسری اور خوردوی کا مسئلہ کیوں کر حل ہوگا؟ وجود کا مقصد اجتماعی تجربوں میں ادغام ہے یا ان کے حوالے سے اپنی انفرادیت کو مہمیز کرنا؟ پھر سماجی سطح پر جو زندگی گزاری جاتی ہے وہ تخلیقی شخصیت کا اظہار کس طرح ہو سکتی ہے؟ سماجی آسودگی کے باوجود نفسیاتی الجھنوں کی نمود کے اسباب کیا ہیں؟ مشترکہ جدوجہد کی زندگی جس تعقل کی متقاضی ہوتی ہے، تخلیقی اظہار و عمل کے سلسلے میں وہ کس حد تک کارآمد ہو سکتا ہے۔ فن میں دوسروں سے مختلف نظر آنے کے جذبے کو تحریک عام سماجی زندگی سے ملتی ہے یا انا کے اثبات سے؟ ظاہر ہے کہ ان سوالات کا جواب مادی اور اقتصادی رشتے فراہم نہیں کرتے۔ فشر اس رومانیت کو حق بجانب سمجھتا ہے جو طبقاتی کشمکش سے وابستگی کے احساس کو شدید جذباتی وفور کے ساتھ نمایاں کر سکے اور اشتراکی معاشرے کے قیام پر منتج ہو، لیکن ہر ترقی پسند نقاد کی طرح وہ رومانیت کو مرض سمجھ کر ادب کا آزاد تصور رکھنے والوں سے اسے مخصوص بھی قرار دیتا ہے۔ وہ ایک طرف تو یہ کہتا ہے کہ بورژوا معاشرے میں حقیقت پسندی کے متوازی میلان کی شکل میں انحطاطی

شعرا کی ''رومانیت'' ظہور پذیر ہوئی لیکن اسی کے ساتھ وہ بودلیر کو ایک ''عظیم حقیقت پسند'' شاعر بھی کہتا ہے جس نے بورژوا طبقے کی بے ہودہ افادیت پرستی اور بے جان مشاغل کے خلاف احتجاج کیا۔(6) اشتراکی ادیبوں کی اکثریت کا خیال ہے کہ بورژوا معاشرے کے ادیب فن کو جنس بازار بناتے ہیں اور سرمایہ داروں کی عیاشی کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ لیکن فشر بودلیر کو اسی میلان کا مخالف سمجھتا ہے۔ پھر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ بودلیر نے حقیقت سے مایوسی کے اظہار کے علاوہ بورژوا عیش پرستوں کو ناخوش کرنے اور ایک دہشت خیز حسن کے ذریعہ انھیں کچو کے لگانے کی مسرت بھی حاصل کی۔ اس نے دولت کے بازار کی جگہ ادب کے بازار کی شرائط کو ملحوظ رکھا۔ اشتراکیت احتجاج کی اس لے کو رومانی احتجاج سے تعبیر کرتی ہے کیوں کہ یہ کسی حقیقت کا راستہ نہیں دکھاتی۔ ظاہر ہے کہ حقیقت سے مراد اشتراکی معاشرے کا خواب اور اس کی تعبیر کی جدوجہد ہے۔ اس مقصد سے محرومی احتجاج کو تنہائی کے جذباتی اضطراب کا اظہار بنا دیتی ہے جسے ہیوگو فریڈرخ نے ''پیش پا افتادگی کے سیلاب'' یعنی روزمرہ معمولات کے جبر سے فرار کا نام دیا تھا۔

عام سماجی سطح پر جو زندگی بسر کی جاتی ہے وہ بہر صورت ارضی رشتوں کی پابند ہوتی ہے۔ تخلیقی زندگی کے مسائل اور معاملات کے روابط اور انسلاکات مختلف ہوتے ہیں۔ جدیدیت زندگی کی حقیقت کو صرف مادی تناظر میں نہیں رکھتی۔ اشتراکیت کے نزدیک یہ تناظر ایک کلیہ ہے جس سے کسی صورت مفر ممکن نہیں، چنانچہ زندگی سے رشتے کی نوعیت سماجی ہو یا تخلیقی یہ جبر ناگزیر ہے۔ ہوورڈ فاسٹ زندگی کی مجموعی اور وسیع تر حقیقت سے کسی بھی فرد کی لاتعلقی کو ناممکن العمل تصور کرتا ہے اور کہتا ہے کہ کوئی بھی ادیب اس وسیع تر حقیقت سے بے نیاز ہو کر فرد کی زندگی اور تجربوں کی عکاسی نہیں کر سکتا۔(7) فرد معاشرے کا اٹوٹ حصہ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ انفرادیت کی تشکیل معاشرتی تسلط سے نجات کی صورت میں ممکن ہے یا معاشرتی ''کل'' میں اس جزو کے ضم ہو جانے کے بعد۔ عشرت قطرہ اگر دریا میں فنا ہو جانا ہے تو قطرہ اس حصول عشرت کے بعد اپنی شناخت کا کون سا نشان باقی چھوڑے گا؟ تہذیبی روابط سے انکار زندگی کی ہمہ جہت حقیقت سے روگردانی ہے۔ تاہم اس فرق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ ادب یا تخلیقی اظہار کے دوسرے شعبے ان روابط کے اس طرح پابند نہیں ہوتے جس طرح زندگی کے روزمرہ معمولات اور ضرورتیں۔ معاشی ڈھانچوں میں تبدیلی زندگی کے خارجی نظم و نسق پر اثر انداز ہوتی ہے اور بالواسطہ طور پر شخصیت کی اندرونی تہیں بھی اس سے متاثر ہوتی ہیں۔ لیکن تخلیقی اظہار و مزاج کی لے اس اجتماعی شور میں دب جاتی ہے اور اسی ہمہمی میں گم ہو جاتی ہے، یا ایک جمالیاتی تجربے کی شکل میں بیرونی رشتوں کے ساتھ ساتھ اپنا الگ، منفرد اور خودکار وجود بھی رکھتی ہے؟ مارکسی ادیبوں کو جو مسئلہ سب سے زیادہ الجھن میں ڈالتا ہے، یہی ہے۔ اسی لیے اس مسئلے پر بحث میں ان کے یہاں ایک مسلسل کشمکش اور تضاد کا احساس رونما ہوتا ہے۔ یہاں دو مارکسی

نقادوں کی آرا کا موازنہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ دونوں مارکس کے حوالے سے دو مختلف السمت حقائق کو اپنی ادبی تصور کی اساس بناتے ہیں۔ بے گوروف کا خیال ہے کہ مارکس ہی نے اس بات پر زور دیا تھا کہ "معاشی بنیادوں میں تبدیلی پورے تہذیبی ڈھانچے کو بدل دیتی ہے۔"(8) انسانی جذبے اور عمل کا ہر شعبہ اس تبدیلی کی زد میں آتا ہے۔ ایک نیا زاویۂ نظر اسی تبدیلی کے نتیجے میں سامنے آتا ہے۔ ایک نیا طبقاتی شعور جنم لیتا ہے۔ ایک نئی ثقافت کی داغ بیل پڑتی ہے۔ پرانے جمالیاتی نظام کی جگہ ایک نیا جمالیاتی نظام لے لیتا ہے اور قدروں کی نئی تعیین کا آغاز ہوتا ہے۔ ادبی تصورات بدلتے ہیں۔ نئی روایتوں کا چلن عام ہوتا ہے۔ نئے افکار نمو پذیر ہوتے ہیں۔ بے گوروف یہ بھی کہتا ہے کہ انسانی شعور گرچہ بنیادی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں کو منعکس کرتا ہے، لیکن چونکہ ان تبدیلیوں کی تصویر ہمیشہ معتبر نہیں ہوتی، اس لیے معاشی انقلاب کا اظہار فن اور ادب کی بگڑی ہوئی صورتوں میں ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مارکس نے یونانی فن کو اس کے مخصوص سماجی ارتقا کے بعض پہلوؤں سے وابستہ قرار دیا تھا اور کہا تھا کہ یونانی فن اپنے مخصوص سماجی حالات کا براہ راست نتیجہ ہے۔(9) لیکن مارکس نے اس اصول کو کلیہ نہیں بنایا۔ چنانچہ ایک دوسرے مارکسی نقاد نے مارکس ہی کے حوالے سے اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ فن کا ارتقا کبھی براہ راست خطوط پر نہیں ہوتا۔ نہ فن لازمی طور پر سماجی تبدیلیوں سے مربوط ہوتا ہے۔ اس نے مارکس کا یہ اقتباس بھی نقل کیا ہے کہ "فن کا ارتقا سماجی ارتقا سے کلیتہً ہم آہنگ نہیں ہوتا، نہ ہی معاشی تبدیلیاں فن کے ارتقا پر حتما اثر انداز ہوتی ہیں"(10) فن کا عمل انفرادی ہوتا ہے۔ یہی انفرادیت اسے بیرونی دنیا کے عکس محض کی سطح سے اٹھا کر ذاتی تجربے کی بلندی تک لے جاتی ہے۔ فنسر کے فکری تناقض کا اصل سبب یہی ہے کہ وہ فن کو خود مختار اور آزاد حیثیت دینے پر مائل ہوتا ہے۔ لیکن دوسرے ہی لمحے میں نظریاتی قیود اسے سماجی اور اجتماعی حقیقت کے اثبات پر مجبور کرتی ہیں، چنانچہ ادبی معیاروں کی گفتگو انجام کار سیاسی اور اقتصادی مسائل میں الجھ جاتی ہے۔ بے گوروف نے اپنے مضمون میں اینگلز کا یہ قول بھی نقل کیا ہے کہ "جدلیاتی فلسفے کے نزدیک کوئی بھی حقیقت آخری، مطلق اور مقدس نہیں ہے بجز خوب سے خوب تر کی لازوال جستجو کی۔" وہ اس حقیقت کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ "فن کا سفر ہمیشہ انجانی دنیاؤں میں ہوتا ہے اور ہر فن کار ان دنیاؤں تک پہنچنے کا راستہ خود منتخب کرتا ہے اور ایسے شاہکار تخلیق کرتا ہے جو دوسروں سے مختلف ہی نہیں، دوسروں کے لیے ناقابل نقل بھی ہوتے ہیں۔" لیکن فنکار کے راستے کو بالآخر ہر مارکسی نقاد اشتراکیت کی منزل سے مربوط کردیتا ہے۔ ادب میں ترقی پسندی کا تصور مارکسی ادیبوں کی نظریاتی وابستگی کے باعث اسی وجہ سے ان لوگوں کے لیے زیادہ دور تک قابل قبول نہیں ہوسکا جو اشتراکیت کے سیاسی اور اقتصادی تصور میں محکم یقین نہیں رکھتے تھے۔ ہندستان میں ترقی پسندوں نے اپنے حلقے کو وسیع کرنے کے لیے گرچہ اشتراکیت سے وابستگی کی شرط کبھی ضروری نہیں قرار دی، پھر بھی ان کے ادبی معیار و افکار جس ذہنی فضا سے

علاقہ رکھتے ہیں اس کا خاکہ اشتراکیت ہی نے تیار کیا ہے۔ اس سلسلے میں کسی قیاس اور اندازے کی ضرورت نہیں۔ مارکسی ادیبوں کی ایک خاص بڑی تعداد نے ہندستان سے باہر اپنے مسلک سے وابستگی کا اظہار کیا ہے۔ اور اس وابستگی کو کم وبیش ایک لازے کی حیثیت دی ہے۔ حسب ذیل مثالیں اس امر کی شہادت کے لیے کافی ہوں گی:

1- سوشلسٹ آرٹ کا اہم ترین کارنامہ ایک نئی قسم کے فنکار کی تخلیق، اس کی نشوونما اور ارتقا ہے۔ ایسا فنکار جو کمیونسٹ نظریہ رکھتا ہو اور جو لینن کے طرفدار ادب Partisan) (Literature کے تصور کی مکمل حمایت کرتا ہو (11) الکزنڈر ڈمشش: سوویت آرٹ کی انسانیت پرستی، بحوالہ Art And Society ص 120)

2- (انسان دوست ادیب کے لیے) ایک اہم مسئلہ یہ ہے کہ وہ ایک منظم اور ہمہ گیر شخصیت کی تشکیل کرے۔ ایسی شخصیت جو کمیونزم کی صفات رکھتی ہے۔ (حوالہ ایضاً۔ ص 13)

3- ہم اس بات سے انکار نہیں کرتے کہ فنی تخلیق کا عمل پوری طرح منفرد اور انوکھا ہوتا ہے لیکن یہ انوکھا اسلوب ایک مخصوص دنیوی رویے اور یکساں سماجی مقصد اور ذمہ داری کا احساس رکھنے والے فنکاروں میں زندگی کی فنکارانہ عکاسی کے عام اصولوں کی نفی نہیں کرتا۔
(وی۔ کذ تین: سوشلسٹ حقیقت نگاری کی اصلیت، حوالہ ایضاً۔ ص 64)

4- سوشلسٹ آرٹ کی سیاسی جہت، اس کی پارٹی اسپرٹ کلیتاً بے نقاب ہے، کیوں کہ اپنے اولین دور سے اس آرٹ نے عوام کی زندگی اور مقدر سے خود کو وابستہ کر رکھا ہے اور معقول طور پر ثابت کیا ہے کہ عوام اور کمیونسٹ خیالات میں تعلق کس درجہ اہم اور مفید ہے۔ (حوالہ ایضاً، ص 27)

5- آزادیٔ اظہار کا ماتم کرنے والے جو بات سمجھ نہیں پاتے یہ ہے کہ سوویت فنکار زندگی کو جس شکل میں دیکھتا ہے وہ کمیونسٹ ریاست کی حقیقت پسندانہ زندگی ہے۔ ایک ایسی ریاست میں فن کو فرار کے طور پر قبول کرنا ناممکن ہے جہاں عوام کے لیے کوئی ایسی حقیقت ہی نہ ہو جس سے فرار کی ضرورت محسوس کی جائے (فارس ہاکنن، بحوالہ کوی کووا: اشتراکی حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت۔ حوالہ ایضاً، ص 43)

6- سوشلسٹ جمالیات مجموعی طور پر کمیونسٹ نصب العین کا ایک عضوی حصہ ہے
(لارمن: سوویت معاشرہ اور جمالیاتی نصب العین، حوالہ ایضاً۔ ص 45)

7- سوشلسٹ آرٹ کمیونسٹ نصب العین سے روشنی حاصل کرتا ہے۔ (حوالہ ایضاً۔ ص 52)

-8 اعلیٰ تخلیق بڑی حد تک فنکار کے نظریاتی موقف پر منحصر ہوتی ہے۔
فن کی تاریخ نے یہ بات واضح کر دی ہے کہ صحیح معنوں میں اہم فنی کارنامے وہی لوگ انجام دے سکتے ہیں جو صرف صاحب استعداد ہی نہیں ایک ترقی پسندانہ دنیوی نظریہ بھی رکھتے ہیں۔
(گروموف: دنیوی رویہ اور فنی جدت پسندی۔ حوالہ ایضاً ص 121)

-9 گذشتہ نصف صدی میں سوویت نظام میں جمالیات کی تعلیم کا ارتقا کیمونسٹ پارٹی کے لائق سیاسی مقاصد کو فروغ دینے کی مثال پیش کرتا ہے۔ (وی راز دم نی: جمالیات کی تعلیم کی سماجی ضرورت کے بارے میں، حوالہ ایضاً: ص 215)

-10 نئی کیمونسٹ ثقافت کا اپنا طریق کار ہے اور اپنا مخصوص جمالیاتی نصب العین۔ یہ ماضی کی فنی ثقافتوں کی طرح خود بخود رونما نہیں ہوئی بلکہ اسے شعوری طور پر چند مخصوص اصولوں کے مطابق پیدا کیا گیا۔ (یے گوروف۔ فنون کا ترقی پسندانہ ارتقا، حوالہ ایضاً۔ ص: 305)

-11 اور وہ لوگ جو صلاحیت کی واقعی قدر کرتے ہیں اور کیمونزم کی تعمیر میں ادب اور فنون کے حقیقی رول کو سمجھنا چاہتے ہیں انھیں سوویت معاشرے کی ابتدائی منزلوں میں ادبی دریافتوں کا گہرا مطالعہ کرنا چاہیے۔ یہ دریافتیں اشتراکی حقیقت نگاری اور کیمونسٹ پارٹی اور عوام سے وابستگی کے اصول کے اطلاق کے بعد سامنے آئیں۔ (الکسی میتچنکو: سوویت ادب کے بنیادی اصول، حوالہ: Problems of Modern Aesthetics Moscow,1969,P.41

-12 حقیقت پسندی اور جدت پرستی (جدیدیت) کے مابین ایک تلخ نظریاتی اور جمالیاتی کشمکش ہمیشہ سے جاری رہی ہے۔ یہ دو قطعاً متضاد دنیوی رویوں، فنی طریق کار اور زندگی کی طرف دو متضاد زاویہ ہائے نظر کی باہمی کشمکش ہے۔ عوامی خدمت اور عوام اور تاریخ اور ترقی کی طرف ذمہ داری کا نصب العین زندگی سے فرار اور فن کی جانب ایک انفرادیت زدہ مزاجی اور داخلی رویے کے تصور سے ہمیشہ نبرد آزما رہتا ہے...... یہ اس فن کی جو عوام کی انقلابی تمناؤں اور ترقی پسندانہ خواہشوں کا اظہار کرتا ہے اور جس کی جڑیں عوام میں پھیلی ہوئی ہیں (اور سوویت حقیقت پسندی کے ضمن میں عوام اور کیمونسٹ پارٹی دونوں میں پھیلی ہوئی ہیں) اور اس فن کی باہمی آویزش ہے جس کی

اساس اظہار ذات ہے اور جو زیادہ سے زیادہ داخلی ہوتا جا رہا ہے۔

(الکو نڈر ڈمشس: حقیقت پسندی اور جدت پرستی (جدیدیت) حوالہ ایضاً۔ ص 361/62

13- سوشلسٹ حقیقت پسندی کا مقصد عوام کو زیادہ لائق، زیادہ ستھرا اور آج وہ جیسے ہیں اس سے بہتر بننے میں مدد دینا ہے۔ ہمارے ملک (روس) میں اس نے عوام کو کل کے اشتراکی سماج کے لیے تربیت دینے کا کام پہلے ہی سے شروع کر دیا ہے۔ (حوالہ ایضاً۔ ص 205)

ان بیانات کی روشنی میں اس حقیقت میں شبہے کی کوئی گنجائش نہیں رہ جاتی کہ ادب میں ترقی پسندی کی روایت پر اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی اور اقتصادی تصور کی گرفت بہت سخت ہے۔ اس ادعائیت اور شریعت زدگی نے ترقی پسندی کے ادبی اور جمالیاتی نظام کو اتنا محدود کر دیا کہ غیر اشتراکی ادیبوں کی شمولیت اس دائرے میں تقریباً ناممکن ہو گئی۔ جدیدیت چونکہ ہر نظریے کی اطاعت سے انکار کرتی ہے اور ادبی معیاروں کی تعیین میں کسی غیر ادبی تصور سے کام لینے پر آمادہ نہیں ہوتی، اس لیے ترقی پسندی سے اس کا اختلاف اور فاصلہ بہت واضح ہے۔ ترقی پسندی نئی ہو یا پرانی، اسے نظریے سے نجات نہیں ملتی۔ جدیدیت نشے اور نجات کے تمام اجتماعی وسائل کو رد کرتی ہے۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کے مفسروں نے ادب سے رشتہ استوار کرنے کے لیے ترقی پسندی کو اشتراکیت کے بجائے ایک نئی انسان دوستی کے زائیدہ تخلیقی میلان کے طور پر پیش کیا۔ چنانچہ ہندستان میں ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس (اپریل 1936 لکھنؤ) میں مولانا حسرت موہانی کی تقریر کے ان الفاظ پر کہ:

> ہمارے ادب کو قومی آزادی کی تحریک کی ترجمانی کرنا چاہیے۔ اسے سامراجیوں اور ظلم کرنے والے امیروں کی مخالفت کرنا چاہیے۔ اسے مزدوروں اور کسانوں اور تمام مظلوم انسانوں کی طرف داری اور حمایت کرنا چاہیے۔ اس میں عوام کے دکھ سکھ، ان کی بہترین خواہشوں اور تمناؤں کا اس طرح اظہار کرنا چاہیے جس سے ان کی انقلابی قوت میں اضافہ ہو اور وہ متحد اور منظم ہو کر اپنی انقلابی جدوجہد کو کامیاب بنا سکیں...... محض ترقی پسندی کافی نہیں ہے۔ جدید ادب کو سوشلزم بلکہ کیمونزم کی بھی تلقین کرنا چاہیے۔ اسے انقلابی ہونا چاہیے۔ (12)

—— تبصرہ کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے یہ وضاحت ضروری سمجھی کہ "ترقی پسند ادبی تحریک میں سوشلسٹ یا کیمونسٹ ہی نہیں بلکہ مختلف عقائد کے لوگوں کے لیے جگہ تھی۔ انجمن ان سے وطنی آزادی اور جمہوریت میں یقین رکھنے کا مطالبہ کرتی تھی، اشتراکیت میں نہیں۔ مولانا اس معاملے میں انتہا پسند تھے۔ ان کے نزدیک ایک ترقی پسند کے لیے اشتراکی ہونا ضروری تھا۔ ہمارے لیے یہ ضروری نہیں تھا۔" (13) تحریک کے ابتدائی دور کا ذکر کرتے

ہوئے سجاد ظہیر نے انسان دوستی، مساوات اور وطنی آزادی کے ایک عام تصور سے ترقی پسند ادیبوں کی وابستگی کا ذکر تو کیا ہے، لیکن یہ بھی کہا ہے کہ ان سے اشتراکیت کے سماجی یا سیاسی نظریے میں یقین کا مطالبہ انجمن نے نہیں کیا تھا۔ لکھتے ہیں:

> جب ہم نے ترقی پسند ادبی تحریک کی تنظیم کی جانب قدم اٹھایا تو چند باتیں خصوصیت کے ساتھ ہمارے سامنے تھیں، پہلی تو یہ کہ ترقی پسند ادبی تحریک کا رخ ملک کے عوام کی جانب، مزدوروں، کسانوں اور درمیانے طبقے کی جانب ہونا چاہیے۔ ان کو لوٹنے والوں اور ان پر ظلم کرنے والوں کی مخالفت کرنا، اپنی ادبی کاوش سے عوام میں شعور، حس، حرکت، جوش، عمل اور اتحاد پیدا کرنا اور تمام ان آثار اور رجحانات کی مخالفت کرنا جو جمود، رجعت، پست ہمتی پیدا کرتے ہیں، ہمارا اولین فرض ٹھہرا۔ اس سے پھر دوسری بات نکلتی تھی۔ وہ یہ تھی کہ یہ سب کچھ اسی صورت میں ممکن تھا جب ہم شعوری طور پر اپنے وطن کی آزادی کی جدوجہد اور وطن کے عوام کی اپنی حالت کو سدھارنے کی تحریکوں میں حصہ لیں، صرف دور کے تماشائی نہ ہوں بلکہ حتی المقدور اور اپنی صلاحیتوں کے مطابق آزادی کی فوج کے سپاہی بنیں۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ <u>ادیب لازمی طور پر سیاسی کارکن بھی بنیں۔</u> لیکن اس کے یہ معنی ضرور ہیں کہ وہ سیاست سے کنارہ کش بھی نہیں ہو سکتے۔ ترقی پسند ادیب کے دماغ میں نوعِ انسانی سے اُنس اور گہری ہمدردی ہونا ضروری ہے۔ بغیر آزادی خواہی اور جمہوریت پسندی کے ترقی پسند ادیب ہونا ممکن نہیں۔(14)

—— یعنی ترقی پسندی ادیب کو سماجی ذمہ داریوں کا احساس تو دلاتی تھی، اسے کسی سیاسی نظریے کا آلۂ کار بننے پر مجبور نہیں کرتی تھی۔ یہ صورت حال کم و بیش ویسی ہی ہے جس کا ذکر پہلے باب میں انجمن پنجاب کے مقاصد کے ضمن میں آ چکا ہے۔ بظاہر انجمن پنجاب کے مناظمے ''جدید اردو شاعری'' کا حرفِ آغاز تھے لیکن ان کی تہہ میں انگریزوں کے سیاسی منصوبوں اور اغراض کا نقش بھی چھپا ہوا تھا۔ ترقی پسند ادیبوں نے بھی انجمن کے منشور میں اشتراکیت کے سیاسی نظریے کی اشاعت کا فرض اپنے حلقے پر عاید نہیں کیا تھا اور جمہوریت، انسان دوستی نیز قومی اور وطنی مسائل کے نام پر مختلف سیاسی اور سماجی نظریوں سے تعلق رکھنے والے دانشوروں اور ادیبوں کو ایک محاذ پر یکجا کرنے کی سعی کی تھی، لیکن ترقی پسند تحریک کے مقاصد رفتہ رفتہ واضح ہوتے گئے اور اس کا دروازہ غیر اشتراکی ادیبوں پر بند ہوتا گیا۔ یوں تحریک کے زوال کے بعد بھی اس کی تجدید اور تعمیرِ نو کی کوششیں جب جب کی گئیں

اشتراکیت سے اس کی لاتعلقی پر زور دیا جاتا رہا، انجمن ترقی پسند مصنفین، آندھرا پردیش کی افتتاحی تقریب، منعقدہ 11 رجولائی 1970ء میں بھی کل ہند انجمن کے جنرل سکریٹری کی حیثیت سے تقریر کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے یہ اعلان کیا کہ:

> ''میں کیمونسٹ پارٹی سے تعلق رکھتا ہوں لیکن اس بات کو کسی صورت پسند نہیں کرسکتا کہ انجمن پر کیمونسٹ پارٹی حاوی ہوجائے، چونکہ ادب کا مقام سیاست سے بالاتر ہے۔ ادب کا تعلق اجتماعی زندگی ہی سے نہیں ہے بلکہ یہ فرد کے داخلی جذبات سے گہرا لگاؤ رکھتا ہے۔''(15)

واقعہ یہ ہے کہ ادب کسی سیاسی نظریے سے کلیتہً ہم آہنگ ہونے کے بعد نہ صرف یہ کہ اپنے منصب سے دور ہوجاتا ہے، اس کی اپیل کی بنیادیں بھی فنی اور تخلیقی نہیں رہ جاتیں۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے ترجمانوں کو اس خوف سے کبھی بھی آزادی نہیں مل سکی کہ سیاست سے ادب کا بے حجاب انسلاک انھیں ادب کے دائرے سے الگ کردے گا۔ روس میں چونکہ کمیونسٹ پارٹی حکومت کے نظم ونسق کی مالک ہے اس لیے روسی ادیبوں نے چاروناچار وہی موقف اختیار کیا جو ان کی حکومت کا ہے۔ روس میں ادیب اقتدار کا حصہ بننے پر مجبور ہیں۔ ہندستان میں ترقی پسند تحریک نے یہاں کے مخصوص سماجی اور تہذیبی حالات کے تحت خود کو اس اقتدار کا ترجمان بنانے سے گریز کیا۔ لیکن جن مقاصد اور معیاروں کی اشاعت ترقی پسند مصنفوں نے کی ان کا سرچشمہ اشتراکیت ہی کا سیاسی اور سماجی نظریہ ہے۔ ترقی پسند مصنفین نے اشتراکیت کو صرف ایک ذہنی میلان یا فلسفے کے طور پر قبول کرنا کافی نہیں سمجھا۔ انھوں نے اشتراکیت کے مخصوص طریقۂ کار، اس کے سیاسی اور مادی منصوبوں کی تکمیل میں بھی بالواسطہ طور پر ادب سے کام لینے کی کوشش کی۔ اس والہانہ شیفتگی کا نتیجہ یہ ہوا کہ اشتراکی حقیقت نگاری نے گرچہ ایک نئے مذاق کی ترویج کے لیے بھی فضا پیدا کی، لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا ترقی پسند ادیبوں کے یہاں ادب کے تخلیقی پہلوؤں کی جانب سے بے التفاتی بھی بڑھتی گئی اور ترقی پسندی ایک نوع کی مذہبیت میں تبدیلی ہوتی گئی جہاں انکار و اقرار کی حدیں بہت واضح تھیں۔ شاعری میں اس کا اثاثہ صرف ''خیالات'' تک محدود ہوتا گیا۔ سیاسی یا مذہبی نظریوں کی طرح ترقی پسندی نے بھی اپنے اثبات کے لیے ہر متوازی میلان کی نفی ضروری سمجھی، اور جدیدیت میں بھی اسے ایک نئے ذہن اور ادبی میلان کے بجائے محض ایک مخالف ''نظریے'' کا عکس دکھائی دیا۔ ترقی پسندوں نے نئی شاعری کے بدلتے ہوئے لسانی مزاج، لہجے اور صوتی نظام میں جدیدیت کے عالمگیر تخلیقی رویوں کا سراغ لگانے کے بجائے اسے اپنی مقصدی شاعری کے خلاف ادب میں ''بے مقصدیت'' کے نام پر ایک سوچے سمجھے مقصد اور سازش سے تعبیر کیا، چنانچہ جدیدیت اور ترقی پسندی کی بحث ادب اور جمالیات کے دائرے سے الگ ہوکر نظریات اور خیالات کی پیکار تک پہنچ گئی۔

انسانی فکر کی ہر فعلیت میں کسی نہ کسی رویے کی حیثیت اساسی ہوتی ہے۔ ادبی معیار اور قدریں بھی انسان کے اساسی رویے سے دامن نہیں بچاسکتیں۔ لیکن ادب میں اگر وہ رویہ تخلیقی عمل میں آمیز ہونے کے بعد ایک جمالیاتی قدر نہیں بنتا تو اس کی نوعیت ادبی اظہار میں ایک اجنبی حقیقت کی ہی رہے گی۔ ترقی پسندوں نے مارکس، اینگلز اور دوسرے مارکسی دانشوروں سے اخذ واستفادے میں اس امتیاز کو ملحوظ نہیں رکھا جو خود مارکس اور اینگلز نے ادب کے سلسلے میں روا رکھا تھا اور اپنے سیاسی نیز سماجی معتقدات اور ادب کے مابین ایک حدِ فاصل قائم رکھی تھی۔ نتیجۃً ان کے یہاں وہ شدت پیدا ہوگئی جس سے خود مارکس اور اینگلز آزاد تھے، اس سلسلے میں قصور صرف ہندستانی ترقی پسندوں کا نہیں فی الواقع روس کے مارکسی نقادوں اور دوسرے ممالک کے مارکسی ادیبوں نے نظریہ پرستی کی ایک منظم روایت کی پرورش کی تھی جسے اردو میں ترقی پسند ادیبوں اور نقادوں نے مزید راسخ العقیدگی کے ساتھ عام کیا۔ مثال کے طور پر پلیخانوف کو دیکھیے۔ (اردو کے ترقی پسند ادیبوں نے مارکسی جمالیات کے تصور کی وضاحت میں پلیخانوف کے حوالے جابجا دیے ہیں) خود روس میں اسے ادبی نقاد کا درجہ بہت بعد میں ملا۔ پلیخانوف نے اپنی ادبی سرگرمیوں کا آغاز انیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں عوام دوست (Nardonik) ادیبوں کے نظریے کی تنقید سے کیا تھا۔ اس نے اسپنسکی اور عوام دوست نظریے کے دوسرے متبعین کی اس بات پر مذمت کی کہ وہ گرچہ روس کی نئی زندگی کو اپنا موضوع بناتے ہیں لیکن اپنے "سیاسی نصب العین" کی خدمت وتبلیغ کے بجائے دراصل اس کی تردید کے مرتکب ہوتے ہیں کیوں کہ وہ محنت کش طبقے کے حقیقی مقاصد کی وضاحت نہیں کرتے۔ محض ان کے مصائب اور محرومیوں کی عکاسی پر اکتفا کرتے ہیں، پلیخانوف پہلا روسی تھا جس نے فن کے آغاز اور جمالیات کے مسائل کو مارکسزم کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی فلسفے کے تناظر میں دیکھا اور مارکسی ادیبوں کے نزدیک سائنسی تنقید کے اولین نمونے پیش کیے۔ اپنے پیش روؤں میں اس نے چرنی شیفسکی، بیلنسکی اور دوبرولیوف کی انقلابی اور جمہوری روایت، ان کی مادیت اور ادب کے سماجی رول پر ان کی توجہ کو تحسین کی نظر سے دیکھا۔ لیکن یہ شکایت بھی کی کہ "ان لوگوں نے تاریخ کی قوتوں کو جو ایک نئے معاشرتی نظام کی تعمیر میں منہمک ہیں، نظر انداز کردیا ہے۔" وہ یہ تو بتاتے ہیں کہ کیا ہے۔" لیکن اس سے لاتعلق ہیں کہ کیا" ہونا چاہیے" (16) پلیخانوف ادب کو فی نفسہٖ مقصد سمجھنے کے بجائے مارکسزم کے معینہ مقاصد کا تابع دیکھنا چاہتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ انسان صرف اس حقیقت کا متلاشی ہوتا ہے جو اس کے لیے "کارآمد" ہو اور کارآمد صرف وہ شے ہوسکتی ہے جس کی بنیاد مادی ہو۔ مادی اسباب کی فراہمی اسی صورت میں ممکن ہے جب ایک طے شدہ نصب العین کے ساتھ ان کے لیے جدوجہد کی جائے۔ اسی لیے پلیخانوف ادب میں نظریے کے عمل کو ناگزیر کہتا ہے اور چونکہ کسی بھی نظریے کی کامیابی کے لیے انفرادی استعداد کافی نہیں ہوسکتی اس لیے ایک اجتماعی سرگرمی کو ضروری قرار دیتا ہے، خواہ وہ ادبی اظہار کی شکل میں کیوں نہ ہو، لکھتا ہے:

...... میں یہ کہہ چکا ہوں کہ نظریاتی مواد سے بالکل عاری فن پارے کی قسم کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ اس میں یہ اضافہ بھی میں نے کیا تھا کہ ہر خیال ایک فن پارے کی بنیاد تعمیر کرنے کا اہل نہیں ہوتا۔ صرف وہی خیالات جو انسانوں میں اشتراک کو فروغ دے سکیں، فنکار کو صحیح فیضان عطا کرتے ہیں اور اس نوع کے اشتراک کی ممکنہ حدیں طے ہو چکی ہیں، فنکار کے ذریعہ نہیں بلکہ ثقافت کی اس سطح کے ذریعہ جس تک فنکار کا معاشرہ پہنچ چکا ہے۔

اور انسان کے لیے یہ بات اچھی نہیں کہ وہ اکیلا رہے۔ فن میں آج کے اختراع کرنے والے اس سے مطمئن نہیں ہوتے۔ جو کچھ ان کے پیش رووں نے تخلیق کیا ہے اس میں کوئی نقصان نہیں، اس کے برعکس نئے پن کی تلاش اکثر ترقی کا ذریعہ ہوتی ہے۔ لیکن ہر کوئی جو کسی نئی شے کا جویا ہوتا ہے اسے پانے میں کامیاب نہیں ہو جاتا۔ ہمیں یہ جاننے کی بھی ضرورت ہوتی ہے کہ کس سمت میں تلاش کی جائے۔ وہ جو سماجی زندگی کی تنبیہوں کی جانب سے آنکھیں بند رکھتا ہے، جو کسی حقیقت کو نہیں جانتا بجز اپنی "انا" یا انفرادیت کے، وہ چاہے جتنی تلاش کرے نئی لغویات کے سوا کوئی بھی نئی شے اس کے ہاتھ نہ لگے گی۔ انسان کے لیے یہ بات اچھی نہیں کہ وہ اکیلا رہے۔ (17)

——— یہاں اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ پلیخانوف نے تخلیقی عمل کو بھی انفرادی یا تنہائی کے عمل کی جگہ اجتماعی سرگرمیوں سے مربوط کرنے پر زور دیا ہے اور اس کے تصور کی بنیاد اس عقیدے پر قائم ہے کہ مقصد تخلیقی اظہار کا حصہ نہیں، بلکہ اس سے باہر ہے۔ اس لیے "فن برائے فن" کے اصل الاصول کو سمجھنے میں وہ اس عام غلط فہمی کا شکار ہوتا ہے کہ فن کو بجائے خود مقصد سمجھنا مقصد کے تصور سے ہی انکار ہے۔ ہر مارکسی نقاد کی طرح پلیخانوف بھی "فن برائے فن" کے نعرے کو ایک "بیمار" نظریہ کہتا ہے اور اسے بورژوا زوال پرستی کی علامت قرار دیتا ہے یعنی فن کی بحث بالآخر پرولتاری اور بورژوا سیاست کی کشمکش میں الجھ جاتی ہے۔

اس سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ موجودہ (انیسویں صدی کے) سماجی حالات میں فن برائے فن کا تصور ہمیشہ میٹھے پھل پیدا نہیں کرتا۔ انتہائی انفرادیت پسندی بورژوا زوال کے عہد میں فنکار کو حقیقی فیضان کے تمام سرچشموں سے دور کر دیتی ہے۔ یہ رویہ اس معاشرے میں جو کچھ ہو رہا ہے، اس حقیقت سے قطعاً بے خبر کر دیتا ہے اور اسے ذاتی اور کھوکھلے تجربوں اور مریضانہ اختراعات خیالی کی بنجر ذہنی مشغولیت

> کا قصوروار بناتا ہے۔ اس کے نتائج آخر کار یہی نہیں ہوتے کہ وہ حسن کی کسی قسم (مظہر) سے کسی طرح کا تعلق نہیں رکھ پاتا بلکہ اس سے ایک ایسی واضح بہملیت بھی مترتب ہوتی ہے جس کی مدافعت علم کے عینی نظریے کے سوفسطائی (پرفریب) توڑمروڑ ہی کے ذریعہ کی جاسکتی ہے۔(18)

انفرادیت کی طرف میلان میں شدت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب بیرونی دنیا سے معاملات کا تجزیہ گہری روحانی آسودگی اور تلخی کے احساس کو جنم دیتا ہے۔ تجربے کھو کھلے ہوں تو مایوسی اور بے چارگی کے احساس میں شدت کا سوال ہی نہیں اٹھتا اور گردوپیش کے حالات خوشگوار ہوں تو خودنگری کو زیادہ راہ مل ہی نہیں سکتی۔ پھر اختراعات خیالی" بنجر" ذہنی مشغولیت کا نتیجہ کیوں کر ہو سکتی ہیں؟ پلیخانوف کی نظریہ پرستی نے آزادانہ فکر کے راستے اس پر بند کر دیے اور اپنے نظریے کی رجائیت کے پیش نظر، اسے تلخ حقائق کی ہر عکاسی عینیت زدگی کے مریضانہ عمل کا اظہار دکھائی دی۔ اس نے اپنے سیاسی نظریے کو گرچہ ادبی معیاروں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے لیکن مقصدیت کے تسلط نے اس کے ادبی تصور میں بھی سیاسی نظریے کی قطعیت پیدا کر دی۔ دوسرے سیاسی اور سماجی نظریوں کی بہ نسبت اشتراکیت کی گرفت یوں بھی اپنے متبعین پر زیادہ سخت رہی ہے اور اشتراکی ریاستوں میں ادب پر احتساب بھی دراصل سیاسی اور سماجی نظم و نسق ہی کا حصہ ہے۔ مارکس اور اینگلز نے 1848ء میں کمیونسٹ پارٹی کا جو منشور مرتب کیا تھا اس کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوا تھا کہ" کمیونسٹ اپنے نظریات اور مقاصد کو چھپانا اہانت آمیز تصور کرتے ہیں۔ وہ صاف صاف اس بات کا اعلان کرتے ہیں کہ ان کے مقاصد تمام موجودہ سماجی حالات کو طاقت کے ذریعے ختم کر کے ہی حاصل کیے جاسکتے ہیں۔ حکمراں طبقوں کو کمیونسٹ انقلاب کے سامنے کپکپانے دو! پرولتاریوں کو کچھ کھونا نہیں ہے بجز اپنی زنجیروں کے، انھیں ایک دنیا کو فتح کرنا ہے۔"(19)

مارکس اور اینگلز نے اس منشور میں اشتراکیت کے نظریات اور مقاصد کی اشاعت وحصول کے لیے ایک عوامی انقلاب کی بشارت تو دی ہے لیکن اس انقلاب کا آلۂ کار ادب کو بنانے کا مشورہ نہیں دیا ہے۔ اشتراکیت کے ادبی مفکروں نے ادب کی باگ ڈور بھی سیاسی اور سماجی مصلحوں کے سپرد کر دی۔ مارکس اور اینگلز نے کمیونسٹ پارٹی کے منشور کی شکل میں سماج کا جو خواب نامہ پیش کیا تھا اس کی نیک اندیشی اور برگزیدگی سے انکار نہیں۔ لیکن کسی مخصوص سیاسی اور سماجی نصب العین کے لیے جد و جہد تخلیقی اظہار کی مرہون منت نہیں ہوتی۔ نظریات کی تبلیغ کے لیے جس وضاحت اور استدلال کی ضرورت ہوتی ہے اس کا مطالبہ ادب سے کیا جائے تو نتیجہ یہی ہوگا کہ ادبی صیغۂ اظہار اور کاروباری اظہار کی سطحوں میں کوئی فرق باقی نہ رہ جائے گا۔ لیکن جس طرح بقول پاؤنڈ کوئی بھی سیاسی اور سماجی نظام ہر نقشہ نویس کو پکاسو نہیں بنا سکتا اسی طرح کوئی بھی نظریہ، اس کی حیثیت جو بھی ہو، اپنی قوت

سے الفاظ کو ادبی تخلیق کا مرتبہ نہیں دے سکتا۔ مارکس اور اینگلز کے متبعین نے ادب کے تخلیقی آب و رنگ کو جن سیاسی اور سماجی مقاصد سے ہم آہنگ کرنے کی جستجو کی، ان کی نفی و اثبات ادب کا مسئلہ نہیں ہے۔ ادب بالواسطہ طریقے سے انسان کو اپنے وجود کی آگہی اور اپنی شخصیت کی تہذیب میں مدد دے سکتا ہے۔ لیکن تبلیغ و ہدایت کی لے تیز ہو جائے تو بیرونی مقاصد کو جو بھی فائدہ پہنچے ادب کا بہر حال زیاں ہوگا اور اسے لفظ و معنی کی اس سطح تک آنا پڑے گا جو سب کے لیے یکساں طور پر قابل فہم ہو سکے۔ ڈمشٹس نے اس بات پر فخر کا اظہار کیا ہے کہ اشتراکیت سے وابستگی ادیب میں نئی سماجی ذمہ داریوں کا احساس عام کرنے کی تحریک پیدا کرتی ہے۔ وہ خود بھی زندگی کی جدو جہد میں عملی حصہ لیتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران قلم چھوڑ کر تلوار اٹھالیتا ہے۔ رجعت پسندی سے نبرد آزما ہوتا ہے اور ایک نئے سماج کی تعمیر میں عملاً کسی سے پیچھے نہیں رہتا۔ (20) فردؔی سوف اس بات پر زور دیتا ہے کہ چونکہ سماج کی بقا (وجود) کسی فرد واحد یا افراد کی ایک جماعت کے بجائے پورے ماحول پر منحصر ہوتی ہے، اس لیے فرد کے لیے معاشرہ ایک معروضی حقیقت بن جاتا ہے، اسی طرح جیسے کہ فطرت فرد کے لیے ایک "معروضی حقیقت" ہے۔ فرد چونکہ سماج میں زندہ رہتا ہے اس لیے اس کے ہر عمل کا تعین اس کی اپنی ذات کے بجائے اس کا معاشرہ کرتا ہے۔ (21) کوکارکن نے عوامی فن Mass Art کے مسئلے پر ایک مضمون میں دنیا بھر کے ادیبوں کے نام سوویت ادیبوں کی چوتھی کانگریس کا یہ پیغام نقل کیا ہے کہ "ہم اس بنیاد پر آگے بڑھ رہے ہیں کہ ہمارے عہد میں ادب اور فنون (صنعت) میں جو حد فاصل نظر آتی ہے، وہ دراصل ایک اور دوسرے فنی اسلوب کے ترجمانوں کے مابین نہیں۔ بلکہ ادیبوں کو جو اپنے کام اور عام زندگی میں اونچے آدرشوں سے فیض اٹھاتے ہیں، ایسے ادیبوں سے الگ کرتی ہے جو ادیب کے اس مقصد کو مسترد کرتے ہیں اور اس طرح شعوری یا غیر شعوری طور پر انسان کو غلام بنانے میں معاون ہوتے ہیں۔" کوکارکن نے اس مضمون کے اخیر میں آئن شٹائن کے یہ الفاظ بھی دوہرائے ہیں کہ جدید انسان کے مستقبل کا انحصار سائنسی اور ٹکنالوجیکل ترقی پر اتنا نہ ہوگا جتنا اخلاقی بنیادوں پر۔ لیکن (اخلاقیات) کا آخری معیار کوکارکن کے نزدیک صرف بیداریت ہے اور بیداریت ہی کو ادب اور تہذیب میں وہ انسان دوستی کا مطلق تصور قرار دیتا ہے۔ (22) یعنی ادب میں اخلاق اور مقصدیت کا بھی وہی خاکہ قابل قبول ہو سکتا ہے جس کے خطوط اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی تصور کے مطابق ہوں۔ ہوورڈ فاسٹ نے "ادب اور حقیقت" میں ونسنٹ شینؔ کی "ذاتی تاریخ" کا ایک اقتباس نقل کیا ہے جس میں شینؔ خود کو مخاطب کرتے ہوئے طنزیہ لہجے میں کہتا ہے:

> تم جو خارجی طور پر ایک خوش گوار زندگی بورژوا نظام کے سماج میں گزار رہے ہو — کیا ضرورت ہے کہ تم اس نظام کو بدلنے کی کوشش کرو۔ اگر چینی قلی فاقے کی موت مر جاتے ہیں، اگر لنکا شائر کی کوئلے کی کانوں میں لڑکے بارہ برس کی عمر میں بھیج

دیے جاتے ہیں، اگر جرمنی میں کیمیائی کارخانوں میں کام کرنے والی لڑکیاں تپ دق یا اس پیشے کے باعث پیدا ہونے والی دوسری بیماریوں کے سبب سے سیکڑوں کی تعداد میں موت کا شکار ہو جاتی ہیں تو تمہارا کیا بگڑتا ہے؟ اگر پنسلوینیا کے فولادی کارخانوں میں کام کرنے والے مزدور غلاموں جیسی زندگی گزار رہے ہیں تو تم کیوں فکر کرتے ہو؟

کیا تم ان سب کے بارے میں بھول نہیں سکتے؟ شاید تم کبھی فاقے سے دوچار نہ ہو گے! تم اپنے احمقانہ افسانوں سے اتنی دولت تو کما ہی سکتے ہو جس سے ایک آرام دہ زندگی گزار سکو۔ تم یہی کیوں نہیں کرتے؟ کیا تم اس کے لیے تیار ہو کہ جدید مغربی کلچر کی تمام آسائشوں، اچھے کھانے اور جنسی آزادی سے لے کر بار ٹیخ اور اسٹراونسکی تک، سب کچھ چھوڑ کر ایک ایسی دنیا میں (مستقبل) دوسرے لوگوں کی آئندہ نسلوں کی فلاح کے لیے کوششیں کرو جنہیں تم کبھی نہ دیکھ سکو گے؟ اس کا جواب یقینی طور پر یہی ہوگا کہ "نہیں"۔

شیکن کے ساتھ جان ریڈ کا یہ اقتباس بھی دیکھیے۔ فاسٹ نے یہ اقتباس بھی "فن برائے فن" کے تصور پر بطور طنز استعمال کیا ہے:

میں تو بس اتنا جانتا ہوں کہ میری خوش حالی دوسروں کی بدحالی پر قائم ہے۔ یہ کہ میں صرف اس لیے شکم سیر ہو پاتا ہے کہ دوسرے فاقہ کرتے ہیں۔ یہ کہ میں اس لیے لباس پہن سکتا ہوں کہ دوسرے سرما کے یخ شہروں میں تقریباً برہنہ رہتے ہیں اور یہ احساس زہر کی طرح میرے رگ وپے میں سرایت کر جاتا ہے۔ میرے سکون کو درہم برہم کرتا ہے۔ مجھے پروپیگنڈا لکھنے پر آمادہ کرتا ہے جب کہ میں تفریح کرنا چاہتا ہوں۔(23)

اس سے قطع نظر کہ تخلیقی اظہار میں فنی اقتدار کو اولیت دینے والے لازمی طور پر دنیاوی جاہ ومال سے ہمیشہ فیضاب نہیں ہوئے، یہاں ایک ضمنی سوال یہ ہے کہ انسانوں کے ایک طبقے میں اگر دوسروں کے استحصال کی بنیاد پر عیش کوشی کے رجحانات پیدا بھی ہوتے ہیں تو اس کا سبب کیا ہے۔ اشتراکیت یہ تو بتاتی ہے کہ سرمایہ دار طبقہ سماج کے دوسرے طبقوں کو اپنا غلام بنائے رکھنا چاہتا ہے۔ لیکن وہ ایسا کیوں چاہتا ہے۔ اس سوال کا جواب اشتراکیت کے بجائے نفسیات فراہم کرتی ہے۔ چونکہ یہ رجحان بھی انسانی فطرت کے ایک رخ (اچھے یا برے سے قطع نظر) کی نشاندہی کرتا ہے اس لیے جدیدیت اسے انسانی صورت حال کے ایک واقعے کے طور پر قبول کرتی ہے۔ وہ انسان

کی خباثتوں اور نیکیوں کی فہرست سازی اور پھر ایک معینہ دستورالعمل کے مطابق ان پر کوئی حکم نافذ کرنے کے بجائے انسان کو اس کے اصل چہرے کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ مارکسی ادیب ایک طرف جدیدیت کو زندگی سے فرار کی علامت بھی سمجھتے ہیں اور دوسری طرف اس پر اعصاب زدگی اور حرماں پرستی کا الزام بھی عاید کرتے ہیں۔ اگر زندگی کی تلخ سچائیوں کی طرف سے آنکھیں بند کرلی جائیں اور محض تفریحاً (جیسا کہ جان ریڈ کے اقتباس میں کہا گیا ہے) ادب کی تخلیق کی جائے تو حرماں پرستی یا خواہش مرگ کا رجحان کیوں پیدا ہوگا؟ ظاہر ہے کہ یہ اعصابی اور حسی تشنج باہر کی دنیا سے گہرے رشتے کا نتیجہ ہے۔ مارکسی ادیب ہر اجتماعی اور ذاتی مسئلے کا حل مارکس کے اقتصادی اور سماجی نظریات میں ڈھونڈتے ہیں۔ جدیدیت کوئی حل مہیا کرنے کے بجائے ان مسائل کو تخلیقی تجربے کی شکل میں پیش کرتی ہے۔ فکری سطح پر جدیدیت اس دعوے سے انکار کرتی ہے کہ مارکسزم یا کوئی بھی سماجی نظریہ انسان کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کو دور کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ کیا سبب ہے کہ سرمایہ دار معاشروں کے خوش حال ادیب اخلاقی اور روحانی ناداری کے احساس کا شکار ہوتے ہیں اور اشتراکی معاشروں میں حق و انصاف کی تمام تر برکات وفیوض کے باوجود نظریے کی آمریت سے بغاوت کا جذبہ سر اٹھاتا ہے؟ مارکسی ادیب انسانی مزاج کے اس تضاد کو یا تو یکسر نظر انداز کردیتے ہیں یا اسے بورژوا ممالک کی سیاست اور اشتراکیت دشمنی پر محمول کرکے مطمئن ہوجاتے ہیں۔ گورکی نے اسٹیفن زویگ کے نام ایک خط میں لکھا تھا کہ "فن کار جو تصور یے اختراع کرتا ہے لوگوں تک اس سے کہیں زیادہ بہتر اور دلچسپ بنا کر لے جاتا ہے جیسا کہ انھیں خدا نے یا تاریخ نے یا خود انھوں نے بنایا تھا۔"(24) جدیدیت انسان کو نظریات کا مطیع تصور کرنے کے بجائے چوں کہ انسانی وجود کے حوالے سے ہر نظریے کو دیکھتی ہے، اس لیے انسانی جذبہ و عمل کے ہر اس منظر کو جس کا تعلق انسان کے حسی اور جذباتی نظام سے ہو، یکساں اہمیت دیتی ہے۔ اسی لیے مضامین کے انتخاب میں وہ کسی نظریے کی توثیق و تصدیق کے لیے صرف کارآمد نکات یا گوشوں پر نظر نہیں ڈالتی۔ ادب میں صرف مفید مطلب واقعات یا کوائف کے پیش نظر موضوعات کی درجہ بندی کا مفہوم وجود کی وحدت سے غفلت برتنا ہے۔ ہوورڈ فاسٹ کے اس خیال میں کہ "سوویت (ترقی پسند) ادب کی غالب خصوصیات امید اور زندگی ہیں —— مستقبل کے لیے ایک پرجوش امید اور زندگی کے عملی تحرک میں ایک تابناک عقیدہ اور ان دونوں کی بنیاد پر انسان کی مسرت کے لیے ایک لامحدود تناظر(25) ایک اندرونی تضاد اسی لیے نظر آتا ہے۔ زندگی اگر ایک وحدت ہے تو امید و ناامیدی دونوں کے تانے بانے سے اس کی تشکیل ہوگی اور بغیر ایک کے دوسرے کا جواز پیدا ہی نہ ہو سکے گا۔ زندگی ان دونوں میں کسی بھی ایک کے اخراج سے ناقص اور ادھوری صداقت بن کر رہ جائے گی۔ امید اور ناامیدی کی یہی آویزش اور نیکی و بدی کی قوتوں کا یہی تصادم انسانی صورت حال کی پوری حقیقت کا انکشاف کرتا ہے۔ نیکی کے ساتھ بدی بھی

انسان کی مجبوری ہے۔ لیکن مارکسی ادیب چوں کہ حقیقت کو صرف مطبوع رنگوں میں دیکھنے اور دکھانے پر اصرار کرتے ہیں اس لیے انسانی مجبوری کا ہر المناک مظہر ادبی اظہار سے ہم کنار ہونے کے بعد، ان کے نزدیک انسان کی تحقیر کا علامیہ بن جاتا ہے وہ حقائق کے ان پہلوؤں سے صرف نظر کر جاتے ہیں جو نامرادی اور مایوسی کے احساس کو جنم دیتے ہیں۔ کافکا کی کہانی "قلب ماہیت (Metamorphosis) پر فاسٹ نے محض اس لیے" عدم حسیت اور اخلاقی بے اصولی" کا الزام لگایا ہے کہ کافکا انسان کے ایک المیاتی تجربے کا بیان کسی اخلاقی فیصلے کے بغیر کرتا ہے۔ فاسٹ اسے موت سے ایک نیوراتی وابستگی کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ وہ اس نوع کے ہر ذہنی اور جذباتی تجربے کو مذموم قرار دیتا ہے اور اس سوال سے بالکل بے نیازانہ گزر جاتا ہے کہ تجربے کی نوعیت جو بھی ہو، اس کی تخلیقی اور فنی قدر و قیمت کیا ہے؟ دوسری طرف وہ یہ بھی کہتا ہے کہ صرف حقیقت پسندی کے ذریعے ادب کی تخلیق ممکن ہے۔ دشواری یہ ہے کہ اگر حقیقت کو زندگی کے صرف ایک رُخ سے وابستہ سمجھ کر اسے اپنے مخصوص نظریے کے مطابق پیش کیا جائے تو یہ حقیقت کی عکاسی ہوگی یا ایک قسم کی مثال پرستی کا اظہار؟ گزشتہ صفحات میں اس مسئلے پر مفصل بحث کی جا چکی ہے کہ حقیقت صرف مادی نہیں ہوتی۔ مارکسی ادیب اس ضمن میں انکار و اقرار کی ایک واضح کش مکش سے دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ اسی لیے اشتراکی حقیقت نگاری کا ایک سرا حقیقت سے مربوط ہے تو دوسرا رومان یا مثال پرستی سے۔ اس سلسلے میں فشر کے افکار کی متضاد جہتوں کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ گورکی نے بھی اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور میں رومانیت کی شمولیت کو فعال رومانیت کہہ کر برحق ثابت کرنے کی سعی کی ہے۔ یہ فعال رومانیت انسانی ارادے کو قوت بخشتی ہے۔ انسان میں جینے کی امنگ پیدا کرتی ہے اور اسے گردوپیش کی زندگی کی سطح سے بلند کر کے ہر جوئے کو اتار پھینکنے پر آمادہ کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تقسیم مصنوعی ہے اور اشتراکیت کی مثال پرستی کا جواز فراہم کرنے کی کوشش۔ جب ان دونوں رویوں کا سرچشمہ ایک (وجود) ہے تو ان کے امتیازات کو سمجھنے کے لیے پہلے اس سرچشمے کی کلیت کا اعتراف کرنا ہوگا۔ شاید اسی لیے گورکی کے لیے یہ فیصلہ مشکل رہا ہے کہ وہ بالزاک، ترگنیف، ٹالسٹائے، گوگول یا چیخوف کو رومانیت کے ذیل میں رکھے یا حقیقت پسندی (فعال رومانیت) کے۔ یہ گورکی ہی کے الفاظ ہیں کہ "بالزاک ایک حقیقت پسند تھا لیکن اس نے ایسے ناول بھی لکھے جو حقیقت سے بہت دور ہیں۔"(26) فشر نے بھی یہ کہتے ہوئے کہ رومانیت بیک وقت وسعت کی طرف بھی لے جاتی ہے اور حد بندیوں کی راہ بھی دکھاتی ہے، تقریباً اسی الجھن کا اظہار کیا تھا۔ لیکن چوں کہ اشتراکیت کے مفید ادبی معیاروں کی رو سے رومانیت عیب ہے، اس لیے فشر نے بھی ہر مارکسی نقاد کی طرح رومانیت کو "فن برائے فن کے مریضانہ نظریے" کی خشت اوّل سے تعبیر کیا تھا اور فن برائے فن کے تصور سے وابستہ تمام شاعروں کے احتجاج کو رومانی احتجاج کا نام دیا تھا۔ اسی نے سرمایہ دار ملکوں کے کم و بیش تمام ادیبوں کو اس خامی کا شکار بتایا تھا کہ وہ سماجی

حقیقتوں سے مفاہمت کے اہل نہیں ہوتے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ ادیب جو احتجاج پر مائل ہوتے ہیں سماجی حقیقتوں سے مفاہمت نہ کرنے ہی کے نتیجے میں تو یہ روش اپناتے ہیں۔ اس طرح تنہائی کا احساس بھی بجائے خود مروجہ معاشرتی نظام کے خلاف ایک جذباتی احتجاج ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ فرد ایک بے چہرہ ہجوم میں کھو جانے سے بچنے اور ہجوم کی عام تگ ودو سے اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھنے کے لیے کیا کیا جتن کرتا ہے اور کیسی اندوہناک کیفیتوں سے گزرتا ہے۔ بودلیر نے ''بدی کے پھولوں'' کا گلدستہ اسی لیے سجایا تھا کہ نام نہاد سماجی آداب پر اس کا اعتماد متزلزل ہو چکا تھا اور وہ انھیں اپنی ملامت کا ہدف بنا کر ذہنی اور جذباتی احتجاج کا اظہار کرنا چاہتا تھا۔ انگلستان کے رومانی شعرا نے نپولین کی ذات میں ایک ''آفاقی ذات''(Universal Self) اور ''بےکراں انفرادی وجود'' کا سراغ لگایا تھا اور انقلاب فرانس کے واقعے میں فرد کی آزادی اور مروجہ معاشرتی نظام کے جبر سے آزادی کے نقش دیکھے تھے۔ ایک روحانی بے اطمینانی تمام شعرا کی مشترکہ خصوصیت تھی۔ اس بے اطمینانی نے انھیں ایک نئی سماجی وحدت کی آرزو کا راستہ دکھایا جہاں شخصیت کے آزادانہ اظہار میں وہ کسی مزاحمت سے دوچار نہ ہوں اور مادی حقائق کا طلسم روحانی آزادی کے احساس پر حاوی نہ ہو سکے۔ مارکسزم اپنی مادیت پرستی کے باعث صرف اسی احتجاج کو احتجاج سمجھتی ہے جو مادی مقاصد کی ترجمانی کرتا ہو اور جس کا رشتہ زندگی کے روزمرہ مسائل سے جڑا ہوا ہو۔ اسی لیے مارکسی ادیب اور مفکر یہ سوچ کر مطمئن ہو جاتے ہیں کہ انسان کی مادی ضرورتیں پوری ہو جائیں تو اس کی نفسیاتی اور جذباتی الجھنیں خود بخود ختم ہو جائیں گی۔ ان کے نزدیک شعر و ادب ہو یا انسانی جذبہ و عمل کی دوسری صورتیں، یہ سب مادی ضرورتوں اور اغراض کا شعوری اظہار ہیں۔ اس موقع پر مایئکافسکی کے ایک اقتباس کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جس میں اس نے ذاتی عقیدے کی حیثیت سے کمیونزم سے اپنی مکمل وابستگی کے باوجود شعری عمل و اظہار کی نوعیت کے بارے میں ایک معنی خیز بات کہی ہے:

> میں اپنے طور پر یہ عقیدہ رکھتا ہوں کہ بہترین شعری کارنامہ کمیونسٹ انٹرنیشنل کے سماجی احکام کے مطابق ہی لکھا جائے گا اور یہ کہ وہ کارنامہ پرولتاری طبقے کی فتح کا یقین دلائے گا۔ یہ کارنامہ نئے اور چونکا دینے والے لفظوں میں پیش کیا جائے گا جو سب کی سمجھ میں آ سکیں۔ یہ کارنامہ اس وقت معرض وجود میں آئے گا جب اس کی ضرورت ہوگی اور ہوائی ایکسپریس ڈاک سے ایڈیٹر کو بھیج دیا جائے گا۔

یہاں تک ہر مارکسی نقاد مایئکافسکی سے متفق ہوگا کیوں کہ وہ کمیونزم میں اپنے ایمان پر قایم ہے۔ لیکن اور آگے بڑھ کر جب وہ یہ کہتا ہے کہ:

> بہرنوع شاعری کی تعیین قدر کا کام، جو کچھ میں نے ابھی کہا ہے اس سے کہیں

> زیادہ نازک اور پیچیدہ ہے۔ میں جان بوجھ کر اپنے خیال کو آسان بنا رہا ہوں، پھیلا رہا ہوں اور بڑھا چڑھا کر بیان کر رہا ہوں...... پھر آخر کیوں کر نظم لکھی جاتی ہے؟ نظم کی تخلیق کا کام سماجی احکام ملنے سے بہت پہلے شروع ہو جاتا ہے اور شاعر کا شعور اس سب سے بالکل بے خبر ہوتا ہے۔ نظم کی تیاری کا کام بغیر کسی مزاحمت کے جاری رہتا ہے اور ایک طے شدہ مدت میں کوئی نظم پارہ اسی صورت میں لکھا جا سکتا ہے جب پہلے ہی سے اس کے لیے مناسب شعری توانائیاں یکجا کی جا چکی ہوں۔ (27)

——— تو اس اقتباس کا ابتدائی حصہ اس کے شعری نظریے سے خود بخود علاحدہ ہو جاتا ہے اور اس کی حیثیت ایک لطیف طنز سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ مایئکافسکی تخلیقی عمل کے اسرار و رموز کا براہِ راست تجربہ رکھتا تھا اس لیے نظریاتی وابستگی کے باوجود تخلیقِ شعر کی پیچیدگی اور مضمرات کو نظر انداز نہیں کر سکا۔ اس نے شعر کی تعمیر میں لاشعور اور وجدان کے عمل کا بھی بالواسطہ طور پر اعتراف کیا اور مادی حقیقتوں سے مختلف سطح پر حسی اور جذباتی حقیقتوں کا وجود بھی تسلیم کیا۔ بیلینسکی نے ''حقیقت کی تصور نمائی'' کی اصطلاح کے ذریعہ حقیقت اور رومانیت میں ایک نقطۂ اتصال ڈھونڈا تھا یعنی حقیقت پسندی کا جو تصور مارکس کے سماجی اور اقتصادی نظریے نے پیش کیا تھا اس سے آگے جائے بغیر شعر میں حقیقت کے مسئلے کو سمجھنا اور سلجھانا ممکن ہی نہیں۔ مارکسی ادیب نہ اس نظریے کی ڈور چھوڑنا چاہتے ہیں نہ یہ چاہتے ہیں کہ حقیقت کے صرف مادی تصور سے وابستگی انھیں شعر کے مزاج اور نظامِ ترکیب سے ناواقفیت کا قصوروار ٹھہرائے۔ گورکی نے یہ کہتے ہوئے کہ ہمارے فن کو حقیقت کی سطح سے اٹھنا ہی چاہیے اور انسان کو بھی اس سطح سے بلند کرنا چاہیے'' یہ کہنا بھی ضروری سمجھا کہ اس ارتفاع میں'' حقیقت سے علاحدگی نہ ہونے پائے۔'' حقیقت اور رومانیت کی اس کشاکش میں اشتراکی حقیقت نگاری کبھی اپنے نظریاتی موقف کے تحفظ میں الجھ جاتی ہے کبھی شاعری کے بنیادی سوالات سے دوچار مارکسی نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ'' مہذب شاعری ایک زیادہ'' انفرادیت پسند'' معاشرے میں نشوونما پاتی ہے اور یہ بھی کہ'' فن ایک فرد کی نہیں بلکہ پورے معاشرے کی تخلیق ہے۔'' وہ یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ'' ہمارے عہد کی شاعری ایک تحریری فن (Written Art) ہے اس لیے عام بول چال کی زبان سے مشکل تر اور اظہار کی ایک بلند تر سطح کا شعور رکھتی ہے'' پھر یہ گلہ بھی کرتے ہیں کہ'' آج کا شاعر ازمنۂ وسطیٰ کے شاعروں کے برعکس، عوام سے اس لیے دور ہوتا جا رہا ہے کہ اس کے راستے میں عوام کی حرف شناسی رکاوٹ بن جاتی ہے۔'' (28) وہ اشتراکی معاشرے کے قیام کو تاریخ کے جدلیاتی عمل کا لازمی نتیجہ بھی سمجھتے ہیں اور ادب کو اس منزل تک رسائی کا وسیلہ بتاتے ہیں، دوسری طرف یہ بھی کہتے ہیں کہ فنکار جس حقیقت کا متلاشی ہوتا ہے وہ'' بظاہر'' ناممکن الحصول ہے۔ وضاحت کے لیے جارج ٹامسن کی کتاب'' مارکسزم اور شاعری'' کا یہ اقتباس دیکھیے:

دیوتاؤں کے بادشاہ جوپیٹر نے یہ عہد کرلیا تھا کہ نوع انسانی کو فنا ہوتا ہے۔
انسان کو پرومیتھیس نے بچایا اور اسے دو تحفے دیے۔ آگ جو تمام تکنیکی اختراعات کا
ذریعہ ہے اور امید جس نے اسے اپنے فانی ہونے پر مغموم رہنے سے بچایا۔ آگ
سے مسلح ہوکر، امید سے فیضان حاصل کر کے، وہ زندگی گزارتا رہا اور بربریت کے
درجے سے خود کو بلند کر کے تہذیب کے زینے پر قدم رکھا۔ جوپیٹر نے پرومیتھیس کو
سزا دی اور ایک چٹان سے اسے باندھ دیا۔ لیکن بالآخر جوپیٹر کا تختہ الٹ دیا گیا۔
پرومیتھیس آزاد ہوگیا اور انسان کے مستقبل کو اعتماد کی قوت مل گئی۔ اوزاروں کے
استعمال نے انسان کو آگ پر قابو پانے کی صلاحیت بخشی اور آگ پر قابو پا کے وہ
دھاتوں کے استعمال پر قادر ہوا جس کے بغیر تہذیب ممکن نہ تھی۔ پس آگ سائنس کی
علامت ہے، انسان کی سوجھ بوجھ اور اس پر محیط خارجی قوانین نیز اس کے ماحول پر
قابو پانے کی۔ اسی طرح امید یعنی انسان کی بیقرار نا آسودگی کو عمل پر اکسانے والی
داخلی توانائی جو انسان کو زیادہ گہری بصیرت اور حقائق پر گرفت کی زیادہ صلاحیت تک
لے جاتی ہے، فن سے مربوط ہے۔ فن کار ہمیشہ اس حقیقت کے لیے کوشاں رہتا ہے
جو بظاہر ناممکن الحصول ہے۔

......گوئٹے کے یوفورین کی طرح جو ہواؤں میں تیرتا ہے حتیٰ کہ شعلوں میں
پھٹ پڑتا ہے اور غائب ہوجاتا ہے لیکن آخر کار اس کے فیضان کی برکت سے اس کی
بے بنیاد (تخیلی) بصیرت ایک ٹھوس حقیقت میں ڈھل جاتی ہے۔ (29)

——اس اقتباس میں دو پہلوؤں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ایک تو فن کے مقصد کو بظاہر ناممکن الحصول کہنے کے بعد ٹامسن اپنے نظریے کی مطلقیت کے باعث خیال کو بالآخر ایک معینہ حقیقت سے مربوط کر دیتا ہے۔ اس طرح سائنس اور فن کے مقاصد میں کوئی امتیاز نہیں رہ جاتا۔ دوسرے یہ کہ ہر خیال کسی نہ کسی مادی نتیجے کو پہنچتا ہے۔ خیال سے مادے تک کے سفر میں ایک تیسرا نقطہ جہاں سے خیال کا آغاز ہوتا ہے وہ بھی مارکسی مفکروں کے نزدیک مادہ ہے۔ سید احتشام حسین نے اپنے مضمون ''اردو میں ترقی پسندی کی روایت'' (تنقیدی جائزے) میں حالی کو اس بنا پر خراج تحسین پیش کیا ہے کہ حالی خیال کو مادے کا آفریدہ سمجھتے تھے۔ (30) ان کا خیال ہے کہ مادے کی اہمیت کا اقرار اور خیال کے مادے پر منتج ہونے کا ادراک '' نئے فلسفۂ حیات'' سے حالی کی آگہی کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ لیکن چوں کہ حالی اپنی دینی روایت کے اثر سے خود کو آزاد نہ کر سکے اور اس طرح ایک غیر مادی دنیا

کے وجود پر بھی ان کا یقین برقرار رہا، اس لیے سید احتشام حسین کو حالی سے یہ شکایت بھی ہوتی ہے کہ وہ " اس بصیرت کے باوجود مسلمانوں کے جس طبقے سے تعلق رکھتے تھے ان ہی کی ترجمانی کرسکے۔" ممتاز حسین کو حالی کے اس خیال میں مارکس کی بازگشت سنائی دی۔ (تنقید کا مارکسی نظریہ، نقد حیات)۔ اس کے برعکس سجاد ظہیر کو حالی "احیاء پرست" نظر آئے کیوں کہ انھوں نے "مسدس میں گم شدہ عہد زریں کو کسی نہ کسی طرح دوبارہ حاصل کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ (روشنائی ص59) سردار جعفری کو بھی مسدس کی اس خامی کا احساس ہے کہ اس کا مخاطب صرف مسلمانوں سے ہے لیکن عقلیت اور حقیقت پسندی کی جانب حالی کے میلان کی وجہ سے وہ مسدس کو اردو کی پہلی عظیم نظم اور حالی کا شاہ کار بھی کہتے ہیں۔ (ترقی پسند ادب ص104) اشتراکی حقیقت نگاری میں ادعائیت کے باوجود گومگو کی اس کیفیت کا سبب یہی ہے کہ اس کا مخصوص سماجی فلسفہ حقیقت اور رومان کے دوراہے پر دونوں سے اپنا رشتہ قایم رکھنا چاہتا ہے لیکن اس طرح کہ اس کے تحفظات بھی برقرار رہیں۔ وہ زندگی کے عام مقاصد اور شعر کے مقاصد میں کوئی تفاوت دیکھنے پر رضامند نہیں ہوتی اور ادب میں حقیقت کے تصور کو سماجی حقیقت کے تصور میں الجھا دیتی ہے۔ ادب کے مطالعے اور تقویم میں اگر ادبی جمالیات کے اصولوں کو ثانوی یا ناقابل اعتنا سمجھ کر محض پہلے سے طے شدہ نتائج کو رہ نما بنایا جائے تو مجبوراً ادبی تخلیق کے ان پہلوؤں کو نظر انداز کرنا پڑے گا جس سے نظریے کی مطلقیت پر ضرب پڑتی ہے۔ اردو میں ترقی پسندی کی روایت کا سراغ ڈھونڈنے میں مارکسی نقادوں نے اسی لیے حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کے صرف ان بیانات کو نظر انداز کردیا جن سے انھیں اپنی نفی کا اندیشہ تھا۔ حالی بھی ایک مخصوص مقصدی تصور کو ادب پر مسلط کرنا چاہتے تھے۔ لیکن وہ شعری عمل کی آزادیوں (پابندیوں) اور آداب سے چونکہ آگاہ بھی تھے اس لیے کبھی کبھی انھوں نے حقیقت پسندی کی اس سیدھی لکیر سے انحراف بھی کیا، جو مارکسی نقادوں کے خیال میں اشتراکی حقیقت نگاری تک جاتی ہے۔ مثلاً مولانا ظفر علی خاں کی نظم "رود موسیٰ" پر اظہار خیال کرتے ہوئے ایک خط (مورخہ 11/ مارچ 1905ء) میں انھوں نے لکھا تھا کہ " میرا اب یہ حال ہوگیا ہے کہ پرانی طرز کی نظمیں تو (الا ماشاء اللہ) اس لیے دیکھنے کو جی نہیں چاہتا کہ ان میں کوئی نئی بات دیکھنے میں نہیں آتی اور نئی طرز کی نظموں میں گو مضامین نئے نئے ہوتے ہیں مگر وہ چیز جس کو شاعری کی جان کہنا چاہیے اور جس کو جادو کے سوا اور کسی لفظ کے ساتھ تعبیر نہیں کیا جاسکتا کہیں نظر نہیں آتی۔ لیکن اس نظم کو دیکھ کر میں متحیر ہوگیا۔" (31) ایک دوسرے خط میں (مورخہ 28/ ستمبر 1903ء) خواجہ غلام الحسنین کو لکھتے ہیں کہ " جو مضمون تم نے بنایا ہے وہ نظم میں لکھنے کے قابل نہیں ہے۔ بلکہ کسی اسپیچ یا لکچر میں کوئی لائق اسپیکر یا لکچرار اس مضمون کو ادا کرسکتا ہے۔" (32) یعنی حالی یہ جانتے تھے کہ شعر میں کسی ایسی حقیقت کا استعمال جو اس کے اسرار اور طلسم کو منتشر کردے، مناسب نہیں ہے اور نثری استدلال شعری منطق کا ساتھ نہیں دے سکتا۔

اشتراکی حقیقت نگاری کے ہاتھوں شعری جمالیات کے جو اصول سامنے آئے ان میں شعر کا مقصد ہمیشہ شعر سے باہر ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل کے ساتھ اپنے آپ رونما نہیں ہوتا۔ اس کی نوعیت فی الواقع ایک آزمائش کی ہوتی ہے جس سے تخلیقی اظہار کی ہیئت کو بالآخر گزرنا پڑتا ہے۔ مارکسی نقادوں نے اس آزمائش کو جوں کہ ایک رکن دین کی حیثیت دے دی تھی اس لیے شعر کے فنی تصور سے رفتہ رفتہ وہ الگ ہوتے گئے۔ ترقی پسند ادیبوں کی پانچویں کل ہند کانفرنس (بھیمڑی، مئی 1949ء) میں ایک نیا منشور پیش کیا گیا جس سے انجمن کا سیاسی نصب العین بے حجابانہ سامنے آ گیا۔ اس منشور کے چند اقتباسات یوں ہیں:

> پچھلی لڑائی کو ختم ہوئے ابھی بہت دن نہیں ہوئے کہ ایک دفعہ فاشزم کو شکست دینے کے بعد پھر دنیا کے عوام کو تیسری عالمگیر لڑائی کے لیے مجنونانہ تیاریوں میں لگایا جا رہا ہے اور ہندستان کی جنتا کو بھی اس پھندے میں پھنسانے کی کوشش کی جارہی ہے۔ پچھلی لڑائی میں جمہوری طاقتوں نے سوویت یونین کی رہنمائی میں فاشزم کے خلاف جو فتح حاصل کی تھی اس کی وجہ سے امن، جمہوریت اور اشتراکیت کی تحریکوں نے بہت زور پکڑ لیا ہے۔ لیکن برطانوی اور امریکی سرمایہ دار جو اپنے منافع کو نہ صرف قایم رکھنا بلکہ بڑھنا چاہتے ہیں، اس بات کی سازش کر رہے ہیں کہ ڈالر اور ایٹم بم کے ذریعہ دنیا کو غلام بنائے رکھیں۔ عوام کا معیار زندگی گرتا جا رہا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ حیوانی لوٹ مار کے خلاف جنتا کی لڑائی بھی تیز ہوتی جارہی ہے۔ ان حقیقتوں پر پردہ ڈالنے کے لیے سرمایہ دار ملکوں کا گمراہ طبقہ ایک نئی لڑائی کی فضا تیار کر رہا ہے۔ سوویت یونین، پوربی یورپ کی عوامی جمہوریتوں اور ایشیا کے عوام کی جدوجہد کے بارے میں تہمتیں تراش کر اور جھوٹی خبریں پھیلا کر لوگوں کے دماغوں کو لڑائی کے لیے آمادہ کیا جا رہا ہے — سامراجی طاقتیں ملایا اور برما، انڈونیشیا اور ویت نام میں مداخلت کر کے وہاں کے عوام کو آزادی حاصل کرنے سے باز رکھنا چاہتی ہیں......
>
> ہندستان کا حکمراں طبقہ خاص قسم کے تصورات کو پیش کر کے بہت چالاکی کے ساتھ اس بات کی کوشش کرتا ہے کہ عوام کے دماغوں کو الجھن میں ڈال دے اور آج کل کے اصل اور بنیادی سماجی مسئلوں سے ان کے دھیان کو موڑ دے۔ وہ ادیب <u>جو سرمایہ داروں کے دست نگر ہیں "ادب برائے ادب" کے نعرے بلند کرتے ہیں۔ ادب میں انفرادیت کو سراہتے ہیں اور ایسا ادب پیش کرتے ہیں جو عریاں، فحش اور سنسنی پیدا</u>

کرنے والا ہوتا ہے۔ اور اس طرح لوگوں کو اس دھوکے میں رکھنا چاہتے ہیں کہ ان کا کسی سیاسی گروہ سے تعلق نہیں ہے۔ وہ اس بات کا پرچار کرتے ہیں کہ سوشلزم ادیبوں کی انفرادی آزادی کو سلب کرتا ہے اور سوویت یونین میں ادیبوں کو کسی طرح کی آزادی حاصل نہیں ہے......

ہندستانی ادب کا مستقبل مزدور طبقے کی رہنمائی میں لڑتی ہوئی اس جنتا کے مستقبل سے الگ نہیں ہے جو آج ایک آزاد زندگی، مکمل آزادی اور خود مختاری، جمہوریت اور سوشلزم کے لیے جدوجہد کر رہی ہے اور جو انسانی لوٹ کھسوٹ کے تمام طریقوں کو ختم کر دینا چاہتی ہے۔ ہمارے ادیب جس حد تک جنتا کے نزدیک آئیں گے ان کے ادب میں صورت اور معنی دونوں اعتبار سے اسی حد تک گہرائی پیدا ہوگی۔ ادب کے رجعت پسند رجحانات جو عوام کے مفاد کی مخالفت کرتے ہیں ختم ہو کر رہیں گے۔

صرف عوامی ادب ہی کا مستقبل روشن ہے چاہے اس کی ترقی کی راہ میں آج کتنی ہی دشواریاں کیوں نہ حائل ہوں۔(33)

اردو میں ترقی پسندی کی روایت نے گرچہ خود کو ایک نئی ادبی تحریک کی حیثیت سے متعارف کرایا اور ترقی پسند ادیب اور دانشور برابر اس بات پر زور دیتے رہے کہ ترقی پسندی اساسی طور پر ایک ادبی نظریہ ہے، اور ادب کے ذریعہ زندگی کا ایک وسیع اور ہمہ گیر شعور عام کرنا چاہتا ہے، اور ادب کا مقام سیاست سے بالاتر ہے، لیکن مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں یہ فیصلہ کرنا مشکل نہیں کہ ترقی پسندی زندگی کے جس ہمہ گیر شعور کا اظہار ادب میں کرنا چاہتی تھی، اس کی جڑیں اشتراکیت کے سیاسی تصور اور مقاصد میں پیوست ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ترقی پسند شاعری کی جمالیات کے اصول بھی فن کے بجائے نظریے کی بنیادوں پر ترتیب دیے گئے ہیں۔ ہر نظریے کی طرح اشتراکیت کی بقا کا انحصار بھی احتساب پر ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نہ صرف یہ کہ جمالیات کے ایک افادی تصور کی بنیاد پر فنی تجربوں کے حدود قایم کرتی ہے بلکہ ہر اس تجربے کو جو اس کے حدود سے تجاوز پر مائل ہو کلیتاً مسترد کرتی ہے۔ بھیمڑی کانفرنس میں یہ کہا گیا کہ صرف عوامی ادب ہی کا مستقبل روشن ہے یعنی ادب عوام سے متعلق ہی نہیں، ان کے مینۂ اظہار کے مطابق بھی ہو۔ الیکسی میتیشکو نے اپنے مضمون ''سوویت ادب کے بنیادی اصول'' میں کمیونسٹ پارٹی اور عوام سے ادب اور فنون کی وابستگی کو مارکسی جمالیات کا نقطۂ اولیں قرار دیا ہے۔ جدیدیت (Modernity) کو ہر مارکسی نقاد کی طرح تجدد پرستی Modernism کہہ کر میتیشکو نے بھی جدیدیت کو عوام دشمن رجحان سے تعبیر کیا ہے، کیوں کہ جدیدیت تخلیقی تجربے اور اظہار کی سطح پر عوام کی پسند و ناپسند کو اپنا معیار نہیں بناتی۔ میتیشکو کا خیال ہے

کہ اگر جدیدیت کو عوام سے وابستگی کی قدر سے ہم آہنگ کیا جائے تو اس کا مقصد ہی فوت ہو جائے گا، کیوں کہ جدیدیت شاعری کا رشتہ معاشرت سے منقطع کر کے اسے محض ایک فرد کی مریضانہ الجھنوں سے جوڑنا چاہتی ہے۔ شعریات کے اصول ارسطو سے اب تک ہر عہد میں بدلتے رہے ہیں پھر بھی اس سلسلے میں چند سوالات دائمی قدر و قیمت کے حامل ہیں اور فن کی بحث میں ان کی حیثیت بنیادی ہے۔ مثلاً کانٹ نے یہ تصور پیش کیا تھا کہ جمالیات ہمارے اپنے خیال سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی یعنی حسن صرف دیکھنے والے کا فریب نظر ہے۔ یہ معروض نہیں بلکہ کسی مظہر کی طرف ہمارے رویے کا اظہار ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فی الاصل خیال بجائے خود جمالیاتی نہیں ہوتا بلکہ کسی جمالیاتی پیکر پر مکمل ارتکاز (دھیان) خیال کو ایک جمالیاتی تجربے سے روشناس کراتا ہے، اور یہ پیکر مشہود بھی ہو سکتا ہے اور مجرد بھی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فن کی بحث میں آخرکار شخصیت کے اندرونی رشتوں اور حسی کیفیتوں کا سوال آہی جاتا ہے اور انسانی وجود کی مادی سطح سے اوپر اٹھے بغیر یہ مسئلہ حل نہیں ہو سکتا۔ لیکن مارکسی جمالیاتی تجرید کو کسی صورت میں تسلیم نہیں کرتی اور یہ نہیں مانتی کہ لاشے(Nothing) سے کسی شے(Something) کا اخراج ہو سکتا ہے۔ جمالیاتی حظ کے لیے اس کے نزدیک یہ ضروری ہے کہ خیال کی بنیاد بھی مادی ہوں اور اس کا خاتمہ بھی کسی مادی پیکر پر ہو۔ یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب تصور اور معروض میں ایک مرئی تعلق پیدا کیا جائے۔ ہر جمالیاتی تجربہ معروض اور اس سے وابستہ تصور کے باہمی عمل ہی کے ذریعہ وجود پذیر ہوتا ہے۔ تصوریہ(Fantasy) انسانی خواہشوں کا اظہار ہے لیکن اس اظہار کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کے لیے اس کی تجسیم ضروری ہے۔ ہر وہ خواہش جس کا خاتمہ کسی مادی پیکر پر نہیں ہوتا ایک نوع کی ذہنی بیماری ہے۔ اس اصول کی بنیاد پر مارکسی نقاد فن کو حقیقی دنیا میں عمل کا رہ نما بناتے ہیں۔(34) ان کے نزدیک حسن مفید اشیا اور مظاہر کے اظہار کی ایک ہیئت ہے جو دیکھنے والوں کو اپنے حصول کی جدوجہد پر مائل کرتی ہے۔ اس شے یا مظہر کا ادراک دیکھنے والے کی اسی صورت حال سے عبارت ہے جس کی نمود اس شے یا مظہر کو پانے کی خواہش اور جذبے کے اثر سے ہوتی ہے۔

مارکس نے انسان کے ارتقا کا اصول محنت کے عمل کی بنیاد پر ترتیب دیا ہے۔ ہر انسانی احساس محنت کی ارتقا پذیر صورت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کی وضاحت ایک مارکسی مفکر نے یوں کی ہے کہ گرچہ تمام جانور آنکھیں رکھتے ہیں لیکن قدر شناسی کی صلاحیت انسان کی آنکھوں سے ہی مخصوص ہے۔ صرف انسانی آنکھیں حسن سے متاثر ہوتی ہیں۔ سماعت کی حس تمام جاندار رکھتے ہیں لیکن موسیقی سے حظ اٹھانا صرف انسان کو آتا ہے۔ خارجی حواس کی ترتیب و تہذیب عضوی دنیا کی پوری تاریخ کا نتیجہ ہے اور "روحانی احساسات" محنت کی پوری تاریخ کا نتیجہ ہیں(35) یعنی انسانی ذوق جمال کی تربیت پیداواری رشتوں کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ پلیخانوف سے لے کر جارج

ٹامسن اور کاڈویل تک، سبھی نے جمالیات کے اصولوں کو محنت اور پیداواری رشتوں کے اجتماعی عمل سے مربوط کیا ہے۔ اردو کے تمام ترقی پسند نقادوں کے یہاں ان کے حوالے ملتے ہیں بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسند ادب کی پوری جمالیات ان ہی کے افکار کی تابع ہے۔ پلیخانوف، جس نے مارکسی جمالیات کا اولین خاکہ مرتب کیا کارل بوخر سے بہت متاثر تھا۔ چنانچہ شعری جمالیات کی تشکیل میں اس نے بوخر کے نظریات کو اپنا رہ نما بنایا۔ اس سلسلے میں سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بوخر اصلاً ایک ماہر اقتصادیات تھا۔ ادب سے اس کی دل چسپیاں ثانوی تھیں۔ البتہ اس نے ادب، شعر اور فنون لطیفہ کے حوالوں سے اپنے اقتصادی نظریات کی وضاحت میں کچھ مدد ضرور لی ہے۔ اس نے پیداواری طاقتوں کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ حسن اور موسیقی کے اسرار و عمل پر کوئی مقالہ نہیں لکھا ہے۔ پیداواری طاقتوں میں اضافے کے لیے حسن اور موسیقی کو ایک آلۂ کار کے طور پر ضرور دیکھا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پیداواری طاقتوں کے ارتقا کے ساتھ جسم کا حرکاتی ترنم (Rythm) پیداواری سلسلے میں ضم ہوتا جاتا ہے۔ فی نفسہٖ اس کی کوئی جمالیاتی حیثیت نہیں ہوتی، بلکہ وہ دراصل مادی مقاصد کی تکمیل میں ایک ضمنی وسیلہ بن جاتا ہے۔ بوخر نے اس نظریے کی وضاحت جرمن دیہات کی مثال کے ذریعہ کی ہے کہ ہر موسم کے ساتھ ان میں محنت کا ایک مخصوص آہنگ حاوی دکھائی دیتا ہے اور محنت کے ہر عمل کا اپنا صوتی نظام (ترنم) ہوتا ہے۔ محنت اور ترنم کے اس اندرونی رشتے کی بنیاد پر بوخر اس نتیجے تک پہنچا کہ ”اپنے ارتقا کی پہلی منزل میں محنت ”ترنم“ اور شاعری ایک دوسرے سے انتہائی قریبی ربط رکھتے تھے۔“ لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ”اس تثلیث کا مرکزی عنصر محنت ہے اور بقیہ دونوں عناصر یعنی ترنم اور شاعری فروعی ہیں۔“(36) اس نظریے کا حاصل یہ ہے کہ ترنم اور شاعری دونوں قدیم انسانوں کی جسمانی سرگرمیوں کو تیز تر کرنے کا ذریعہ تھے اور اس سرگرمی کا مقصد انفرادی یا جمالیاتی اور فنی نہیں کلیتہً مادی اور سماجی ہوتا تھا۔ جارج ٹامسن نے ”مارکسزم اور شاعری“ کے دوسرے باب ”حرکاتی ترنم“ (Rythm) اور محنت میں آہنگ واصوات کے جن اصولوں سے بحث کی ہے، ان کا اطلاق ایک نظریے کی شکل میں اسی لیے صرف محنت کے گیتوں پر ہو سکتا ہے۔ خود ٹامسن نے ان اصولوں کی وضاحت کے لیے مانجھیوں کا ذکر کیا ہے جو چپو چلاتے وقت ”ہولی ہو ہپ“ (ہیارے ہیا) کے کورس سے جسمانی مشقت کے احساس کو کم کرتے ہیں کیوں کہ اجتماعی گیت (آوازوں) کا شور ان پر تھکن کی افسردگی کو جلد غالب نہیں آنے دیتا۔ ٹامسن موسیقی، رقص اور شاعری کو اپنے دور آغاز میں ایک واحد فن سے تعبیر کرتا ہے جس میں ان تینوں فنون کے عناصر یکجا تھے اور اس فن کا سرچشمہ محنت میں لگے ہوئے انسانی جسموں کا حرکاتی آہنگ تھا۔ اس حرکت کے اجزائے ترکیبی دو تھے۔ جسمانی یا عضری اور زبانی یا گویائی۔ ان میں ایک نے رقص کا بیج بویا اور دوسرے نے زبان کا۔ آہنگ کی نشاندہی کرنے والی غیر مربوط آوازیں آگے چل کر شعری زبان اور بول چال کی زبان میں تقسیم ہو گئیں۔(37)

ناسٹن کے اس بیان میں ایک اہم نکتہ بھی مضمر ہے، یہ کہ تاریخ وتہذیب کے ارتقا کے ساتھ ساتھ عام بول چال اور شاعری کی زبان میں امتیازات رونما ہونے لگے۔ ان امتیازات کے باعث بول چال کی کاروباری زبان اور شاعری کی تخلیقی زبان کے عمل اور ردعمل، ساخت اور دروبست میں فرق پیدا ہونا بھی فطری ہے۔ لیکن مارکسی جمالیات اس فرق کو صرف اس لیے نظرانداز کرجاتی ہے کہ اس کے نزدیک اظہار کی ہر ہیئت ایک سماجی مقصد کی مطیع ہوتی ہے اور ایک مخصوص نصب العین سے مشروط۔ اس لیے شاعری کی زبان کو بھی اتنا ہی واضح، بے حجاب، متعین اور براہ راست ہونا چاہیے جیسے روزمرہ استعمال کی کاروباری زبان۔ اسی غلط فکری کے باعث بھیمڑی کانفرنس میں عوامی ادب کی اہمیت کا نعرہ بلند ہوا اور بعض ترقی پسند (مثلاً واحق جونپوری) یہ سمجھنے لگے کہ اعلیٰ ادب وہی ہے جو عوام کی زبان میں لکھا جائے۔ یہاں فیض کی نظم "صبح آزادی" پر سردار جعفری کے اعتراضات کی طرف اشارہ بھی ضروری ہے۔ انھوں نے اس نظم کی حسن کاری اور جمالیاتی تاثر کو ہدف ملامت بنایا اور کہا کہ "فیض نے اپنی پندرہ اگست کی نظم میں استعاروں کے کچھ ایسے پردے ڈال دیے ہیں جن کے پیچھے پتہ نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے۔" اس نظم کے پہلے دو مصرعوں:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر

وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

اور آخری مصرعے:

چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

...... پر سردار جعفری کا اعتراض یہ تھا کہ "یہی بات تو مسلم لیگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں کہ "وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں" کیوں کہ انھوں نے پاکستان کے لیے چھ صوبوں کا مطالبہ کیا تھا لیکن انھیں ملے مغربی پاکستان میں ساڑھے تین صوبے اور مشرقی پاکستان میں پون صوبہ۔ پھر کیوں نہ ترقی پسند عوام کے بجائے مسلم لیگ کے نیشنل گارڈ اسے اپنا قومی ترانہ بنالیں۔ اور ڈاکٹر ساورکر اور گوڈسے بھی یہی کہتے ہیں کہ "وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں۔" کیوں کہ اکھنڈ ہندستان نہیں ملا جسے وہ بھارت ورش اور آریہ ورت بنانے والے تھے۔ پوری نظم میں اس کا کہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل۔ اس نظم میں داغ داغ اجالا ہے۔ شب گزیدہ سحر ہے۔ حسینان نور کا دامن ہے۔ فلک کا دشت ہے۔ تاروں کی آخری منزل ہے۔ چراغ سرراہ ہے۔ پکارتی ہوئی بانہیں اور بلاتے ہوئے بدن ہیں۔ یہ سب کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی۔ غلامی کا درد اور اس درد کا مداوا۔ ایسی نظم تو ایک غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے۔"(38) یعنی شاعر سے مطالبہ یہ ہوا کہ:

1- اس کا نظریاتی موقف واضح ہو۔

2- استعارات کے پردے میں حقیقت چھپنے نہ پائے۔

3- ہر بات صاف لفظوں اور دوٹوک انداز میں کہی جائے۔

4- عوامی انقلاب اور عوامی آزادی کا اعلان ہو۔

5- غلامی کا درد ہی نہیں اس درد کا مداوا بھی شاعر بتائے۔

برٹرینڈ رسل کا خیال تھا کہ سیاست کی زبان کسی ایسے صیغۂ اظہار یا ہیئت کی متحمل نہیں ہو سکتی جو عوام کی سمجھ سے بالاتر ہو کیوں کہ ہر سیاسی آدمی کا اصل مقصد یہ ہوتا ہے کہ لوگ اس کی بات سمجھیں اور اس کے حلقے میں شامل ہوں۔ تبلیغ و ہدایت کے لیے یہ ضروری ہے کہ سننے والے کی ذہنی اور شعوری سطح اور اظہار کی سطح میں کوئی ایسا فرق نہ ہو جو دونوں کے بیچ کی دیوار بن جائے۔ مارکسی جمالیات شاعری سے بھی یہی تقاضہ کرتی ہے۔ اس کا سبب ایک طرف تو یہ ہے کہ مارکسی ادیب شاعری کو خود مکتفی سمجھنے کے بجائے بیرونی حقیقتوں کی جانب اسے ایک وسیلے سے تعبیر کرتے ہیں۔ دوسرے ترقی پسندی اپنی نظریاتی وابستگی کے باعث چوں کہ اپنے دائرۂ اثر کو وسیع کرکے لوگوں کو چند معینہ مقاصد کا شعور بخشنا چاہتی ہے، اس لیے شعری اظہار پر یہ فرض بھی عاید کرتی ہے کہ اس کی سطح عام سوجھ بوجھ سے بلند نہ ہونے پائے۔ چوں کہ ترقی پسندی کے مقاصد اجتماعی ہیں اس لیے شاعری کو بھی وہ اجتماعی مقاصد کا تابع کرنا چاہتی ہے۔ ہر مارکسی نقاد کی طرح کاڈویل نے بھی سب سے زیادہ توجہ اسی تصور کی تشریح میں صرف کی ہے کہ شاعری اجتماعی جذبات کا اظہار ہے۔ اس کی دلیل کاڈویل کے نزدیک یہ ہے کہ شاعری اپنی خاصیت کے اعتبار سے گیت ہے اور گیت ہمیشہ مل جل کر گائے جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ کاڈویل نے بھی معیار صرف عوامی گیتوں کو بنایا ہے اور گیتوں میں بھی صرف ان گیتوں کو جو کورس کی شکل میں گائے جاتے ہیں۔ فصل کٹتے وقت گائے جانے والے گیتوں کا ذکر کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے کہ:

> (ان گیتوں کی شاعری) اظہار کرتی ہے صداقت کی ایک پوری نئی دنیا، اس کے جذبے، اس کی رفاقت، اس کے سپنے، اس کے ایک بے حد طویل انتظار (فصل پکنے کا) اور اس (انتظار) کی تکمیل کا...... جو صرف اس لیے ممکن ہو سکی ہے کہ فصل کی تیاری سے انسان کا رشتہ جبلی اور اندھا (لاشعوری) نہیں بلکہ معاشی اور شعوری ہے۔ اس لیے شاعری میں تجریدی زبان یا اس میں (زیر بیان آنے والے) حقائق کا سوال نہیں بلکہ سماج میں اس کا متحرک عمل، اس کا اجتماعی جذبے کا سوا ہی (شاعری کی) "صداقت" ہے۔ (39)

سوویت ادیبوں کی پہلی کانفرنس میں "سوویت یونین میں شاعری، شعریات اور شعری مسائل" کے عنوان

سے بخارن نے جو خطبہ پیش کیا تھا اس میں یہ الفاظ بھی شامل تھے کہ "فن کو اس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا جب تک کہ معاشرے کی پوری فعلیت حیات سے اس کے رشتوں کا تجزیہ نہ کر لیا جائے۔(40) بخارن نے اس خطبے میں منطقی اور جذباتی فکر کے امتیازات سے بھی بحث کی تھی۔ کاڈویل نے گرچہ بخارن کے اس خطبے سے اپنے جمالیاتی اصولوں کی ترتیب و تشکیل میں خاصا استفادہ کیا ہے لیکن اس نے استدلال اور جذبے کے عمل کی نوعیتوں کے فرق کو تسلیم کرنے کے باوجود استدلال کو جذبے میں مدغم کر کے ایک تیسری راہ نکال لی۔ مقصد یہ تھا کہ شعری عمل میں جذبے کی اہمیت کا اعتراف بھی ہو جائے اور مارکسزم کے سائنسی نظام فکر سے بے اعتنائی کا ارتکاب بھی نہ ہو۔ اسی لیے مارکسی جمالیات نے ایک تو ہیئت کو مواد سے الگ خارجی حیثیت دے دی تا کہ مواد کے تعقل اور ہیئت کی فن کارانہ اور جذباتی تعبیر، دونوں کو ایک ساتھ قبول کیا جا سکے۔ دوسرے اس نے سماجی صداقت کو شعری صداقت کا پیمانہ بنا لیا۔ یہاں اس مسئلے پر زیادہ بحث کی ضرورت نہیں کہ سماجی صداقتوں کو ان کی معروضیت اور استدلال کے سبب نہ تو شاعری کی ہیئت میں تمام و کمال جذب کیا جا سکتا ہے نہ ہی یہ شاعری کا منصب رہا ہے۔ شاعری ایک اندرونی وحدت میں متضاد صداقتوں کو بھی ایک نقطے پر جمع کر لیتی ہے اور اس عمل میں اسے خارجی صداقتوں کے کئی اسباب و عناصر کو خارج کرنا پڑتا ہے۔ سائنسی بیان میں اشیا کی تعبیر جس استدلالی انداز میں کی جاتی ہے ظاہر ہے کہ شعری اظہار اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ شاعری الفاظ کو معانی کے ایسے نقوش سے آراستہ کرتی ہے جنھیں صرف لغات کی مدد سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ اسی طرح مارکسی جمالیات میں عوامی زبان پر زور دینا اس لیے بے معنی ہو جاتا ہے کہ عام زبان شعر کی زبان بن سکتی ہے نہ سائنس کی۔ پھر سائنسداں لفظ کو اس حد تک متعین کرنے کی سعی کرتا ہے کہ ایک وقت میں اس سے ایک ہی مفہوم کی ادائگی ہو۔ شاعر لفظ سے انسانی تجربے کی مختلف الابعاد معنویت کے فنکارانہ اظہار کی کوشش کرتا ہے۔ وہ سائنسداں کی طرح زبان کو خالص (Pure) اور علمی نہیں بناتا، بلکہ اسے عمیق اور وسیع کر کے اس میں ایک جادو کی کیفیت پیدا کرتا ہے جو پڑھنے یا سننے والے کو غیر متوقع اور انوکھے انکشاف کا تجربہ عطا کر سکے اور اشاروں میں داستانیں بیان کر سکے۔ تجربے شخصی ہوں یا لاشخصی شعر میں ڈھلنے سے پہلے شاعر کے ذاتی تاثر میں آمیز ہونا ان کے لیے ناگزیر ہے۔ سوسین لینگر نے بہت صحیح کہا ہے کہ ذاتی احساسات کی اصل نوعیت کا حسن و فن اظہار اس لیے ممکن نہیں کہ ہم خالص ذاتی باتوں کے متعلق کبھی تفصیل سے گفتگو نہیں کرتے۔ پھر اسی کے الفاظ میں "زبان چند مبہم اور غیر واضح جذباتی کیفیتوں کا نام تو ضرور رکھ دیتی ہے لیکن باطنی تجربے کی باریکیوں اور نزاکتوں کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ احساسات، خیالات اور تاثرات کا اندرونی باہمی تعلق، بھولی بسری یادیں اور ان کی چبھیں، میٹھی میٹھی خوش فہمیاں، ہردم متحرک تخیلات اور جذبات پر ان کے بے نام اثرات، یہ سب زبان کی گرفت سے باہر ہیں۔(41) تجربے اور تاثر کے اسی ابہام کی وجہ سے شاعر کے لیے بعض

اوقات ضروری ہو جاتا ہے کہ واضح تعقل کے بجائے واقعات وحقائق کے علامتی تبدل کے ذریعہ لفظ کے معنی کی نئی توسیع وتعبیر کرلے۔ وہ رچرڈس کی اصطلاح میں "اشتہادی زبان (Referential Language) کی جگہ جذبہ انگیز زبان (Emotive Language) سے کام لینے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ اپنی تخیلی رضامندی کے ذریعے زبان کو منطقی مفہوم کے حصار سے نکال کر وہ تخلیقی مفہوم سے ہمکنار کرتا ہے۔ ریں بونے اسی لیے لغوی معانی اور نحو اور قواعد کے معینہ قوانین کو صرف بے جان اور زمین میں مدفون متحجر اشیا کی تعبیر وتفہیم کا اہل بتایا تھا۔ اس نے الفاظ کے مروجہ مفہوم کو، جو ایک عمرانی معاہدے کے تحت طے کیے جاتے ہیں، شاعری میں ایک پیچیدہ، تازہ کار، پراسرار اور طلسمی معنویت سے ہمکنار کرنے پر زور دیا تھا۔ صرف اسی طریقہ کار سے شاعر لفظ کے خیال کو آزادانہ طریقے سے ان دنیاؤں تک رسائی اور ان کے انکشاف کی قوت عطا کرسکتا ہے جو انسانی وجود کے ناگزیر اسرار وابہام کا پتہ دیتی ہیں۔

سماجی صداقت اور شعری صداقت میں امتیاز قایم کیے بغیر نہ شعری تجربوں کو کماحقہ سمجھنا ممکن ہے نہ شعری وساطت سے سماجی صداقت کی حقیقی نوعیتوں کو سمجھا جاسکتا ہے۔ مارکسی جمالیات اس نکتے کو فراموش کردیتی ہے کہ شعری صداقت زماں اور مکاں کے حدود کی پابند اس طرح نہیں ہوتی جس طرح سماجی صداقتیں ہوتی ہیں۔ شعری صداقت کو فنی اقدار کی ہمہ گیری سماجی صداقت کے مقابلے میں بہرصورت زیادہ جامع اور پائدار بنادیتی ہے۔ شعری صداقت سماجی صداقت کی طرح بے لوچ نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر اسٹالن کی حیثیت روس کے بدلتے ہوئے سیاسی رویوں کے سبب سے اب معتوب ہو چکی ہے لیکن مخدوم نے اپنی نظم میں اسٹالن کو جس طرح موضوع بنایا ہے، ایک شعری تجربے کی حیثیت سے اس کی صداقت اب بھی قایم ہے۔ اقبال کو پسند کرنے کے لیے شعری صداقت قاری سے مشرف بہ اسلام ہونے یا ایلیٹ کو دادسخنوری دینے کے لیے کیتھولک عقائد سے وابستگی کا تقاضہ نہیں کرتی۔ فن وہی ہے جس کے بنیادی نظریے (اگر اس میں کوئی نظریہ شامل ہے) اور خیال سے اختلاف کے باوجود بھی ہم اس کی تحسین پر خود کو مجبور پائیں۔ یہ دراصل جمالیات کے اصولوں سے آگہی اور ذوق کی تربیت کا جبر ہے جو فن پارے سے حظ اٹھاتے وقت اس کی جمالیاتی قدروقیمت کے احساس سے قاری یا سامع یا ناظر کو مغلوب کردیتا ہے۔ جمالیاتی حظ ہم میں جو استغراق پیدا کرتا ہے۔ وہ بڑی حد تک شاعر یا فن کار کے تخلیقی استغراق سے مماثل ہوتا ہے اور اس طرح اس کے افکار ونظریات کو بھی ہمارے لیے نامانوس نہیں رہنے دیتا۔ فن کاری کا سحر مغایرت کے ہر حصار کو منتشر کردیتا ہے اور اجنبی حقیقتیں بھی اجنبی نہیں رہ جاتیں۔ ایلیٹ نے ڈانتے کا جائزہ لیتے وقت اسی نکتے کی طرف اشارہ کیا تھا۔ اس کا یہ اقتباس دیکھیے:

(گرچہ) انگریزی ادب میں ہمیں عظیم مذہبی شعر انظر آتے ہیں لیکن ڈانتے

> کے مقابلے میں ان کی حیثیت "خصوصی ماہروں" کی ہے۔ وہ بس اتنا ہی کر سکتے تھے۔ اور ڈانٹے چوں کہ اس کے علاوہ بھی سب کچھ کر سکتا تھا اس لیے وہ عظیم ترین "مذہبی" شاعر ہے گو کہ اسے مذہبی کہنا اس کی آفاقیت کو کم کرنا ہے۔ طربیۂ خداوندی فسق و فجور کی پیدا کردہ مایوسی اور روحانی مسرت بخشنے والی بصیرت کے درمیان ہر اس بات کا اظہار جذبے کے طور پر کرتا ہے، جس کا تجربہ کرنے کی استعداد انسان میں ہو سکتی ہے۔(42)

ظاہر ہے کہ ڈانٹے کے یہاں ایک معینہ عقیدے سے مکمل وفاداری کے باوجود، یہ آفاقیت اور ہمہ گیری اس کی فنکارانہ استعداد کے باعث پیدا ہوئی ہے۔ فیض کی نظم "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" مخدوم کی "چاند تاروں کا بن" مایَکا فسکی کی نظم At the Top of My Voice، پابلو نرودا کی نظم Let the Rail Splitters Awake اور ایسی صد ہا نظمیں جو شاعر کے سیاسی مسلک اور کسی عارضی واقعے کے حوالے سے وجود میں آئی ہیں، ان کے مافیہ سے نظریاتی اختلاف ممکن ہے لیکن ان کی شعری صداقت اور توانائی کا اعتراف ناگزیر ہے۔ ان میں ذاتی تحفظات اور افکار اپنے بیرونی انسلاکات کے بعد بھی نظم کی جمالیاتی وحدت میں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ انھیں سیاسی یا نظریاتی منشور سمجھ کر تنقید و تعریض کا ہدف نہیں بنایا جا سکتا۔ تخلیقی وفور کی شدت اور حرارت سے ان نظموں میں نظریے کی سخت و سنگین چٹانیں پگھل گئی ہیں۔ یہ آزمائش اس امر کے پیش نظر زیادہ سخت تھی کہ نظریے کا استدلال اور تعقل مذہبی عقیدے کی وسعت اور ماورائیت کے مقابلے میں تخلیقی عمل و اظہار کے راستے میں زیادہ دشوار گزار ہو سکتا ہے۔ عقیدہ چوں کہ انسانی جذبے اور ادراک کی وسیع تر دنیاؤں کا احاطہ کرتا ہے اور انسانی فکر و خیال کے ہر مظہر کو محض عنصری اور طبیعی پیمانوں پر نہیں آزماتا اس لیے فنی تخلیق و تعبیر کے عمل میں سماجی یا سیاسی نظریات کی طرح بالعموم حائل نہیں ہوتا۔

سری، مابعد الطبیعیاتی اور اساطیری اظہار اور اس کی طرف مارکسی جمالیات نیز ترقی پسند ادیبوں کے رویے سے متعلق چند نکات کا جائزہ بھی یہاں ضروری ہے کیوں کہ اس مسئلے کا تعلق بھی اصلاً ترقی پسندی کے سماجی صداقت ہی کے تصور سے ہے۔ پلیخانوف نے یہ کہتے ہوئے کہ "سریت تعقل کی سخت دشمن ہے اور صرف سریت ہی نہیں بلکہ ہر وہ زاویۂ نظر جو کسی بھی بنیاد پر یا کسی بھی ذریعے سے ایک "جھوٹے" خیال کی مدافعت کرتا ہے، تعقل سے دشمنی کا مرتکب ہوتا ہے"(43) دراصل سماجی صداقت کے مارکسی تصور کو ہی اپنا معیار بنایا تھا۔ اس سلسلے میں پلیخانوف نے یہ بھی کہا ہے کہ "جب کسی فن پارے کی تاسیس کسی جھوٹے خیال پر عمل میں آتی ہے تو اس سے اتنا اندرونی تناقض پیدا ہو جاتا ہے کہ فن پارے کی جمالیاتی حیثیت لازماً مجروح ہوتی ہے۔" ان الفاظ سے شعری صداقت کے تصور کی نفی بھی ہوتی ہے اور بالواسطہ طور پر مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فکر بھی، جس کا عمل تخلیقی فکر سے مماثلت کے کئی پہلو

رکھتا ہے، تنقید کا نشانہ بنتی ہے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس (1936ء) کے اعلان نامے میں یہ ہدایت بھی شامل تھی کہ "ادیب سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کرے اور اس قسم کے اندازِ تنقید کو رواج دے جس سے خاندان، مذہب، جنس، جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسندی اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جا سکے۔" (44) مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فکر کی مخالفت میں اشتراکی حقیقت نگاری کے تمام مفسرین یک زبان ہیں۔ وہ مقصدیت کی حمایت کرتے ہیں لیکن یہ مقصدیت اگر مارکسزم کے علاوہ کسی دوسرے نظریے یا عقیدے یا مسلک کے حوالے سے ادب میں بار پاتی ہے، تو وہ معترض ہوتے ہیں۔ وہ اپنے نظریاتی مقاصد اور مذہبی فکر کے مقاصد میں یہ تضاد ڈھونڈ نکالتے ہیں کہ "مذہب ایک ایسے نظام معاشرت کی ذہنی اور روحانی استعانت کرتا ہے جو اکثریت کے مادی اور ذہنی استحصال پر مبنی ہے۔" جب کہ اشتراکی ادیب عوام کے مفادات کی وکالت اور ان کا تحفظ کرتے ہیں۔ شاعری اور ادب میں بھی ان مقاصد کا وہ اس طرح اظہار کرنا چاہتے ہیں کہ ان کے استدلال اور وضاحت پر حرف نہ آ سکے۔ انسانی وجود کے تمام مقاصد چوں کہ اشتراکی حقیقت نگاری کے مطابق صرف مادی ہوتے ہیں اس لیے انسانی شخصیت کے اظہار کا ہر وہ رخ جس کے رشتے مادی نہیں ہوتے، اس کے نزدیک بورژوا معاشرے یا طبقے کی یہ سازش ہے کہ ٹھوس حقیقتوں پر وہ سریت یا عدم عقلیت کے پردے ڈال دے، اور عوام کو زندگی کی بنیادی صداقتوں سے دور رکھے۔ فشر بھی مابعد الطبیعیاتی اور مذہبی فکر کا مقصد صرف یہ سمجھتا تھا کہ وہ حقیقت کو اسرار بنانا چاہتی ہے اور انسانی ضمیر کو سماجی فیصلوں سے بیگانہ رکھنا چاہتی ہے۔ کالن ولسن نے آؤٹ سائڈر میں فن کاروں کو مشورہ دیا تھا کہ وہ خود کو کسی سے وابستہ نہ کریں بجز اپنے ضمیر کے، اور سماجی رسوم و روایات اور آداب کو اپنے انفرادی وجود کی آزادی پر حاوی نہ ہونے دیں۔ فشر اس طرز کو مخالف عقلیت سمجھتا ہے۔ مارکسی مفکروں کے نزدیک چوں کہ عقلیت کا نقطۂ عروج اشتراکی نصب العین کی آگہی ہے اس لیے یہ طرزِ فکر ان کے خیال میں مخالف عقلیت ہی نہیں بورژوا سیاست کا آفریدہ بھی ہے۔ مذہب، اساطیر اور مابعد الطبیعیات سے ہر ذہنی، جذباتی یا نفسیاتی رشتے کو فشر نے اس اعتراف کے باوصف حقیقت سے فرار قرار دیا ہے کہ فن میں تعقل سے الگ ایک جادوئی عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو فشر اور اس کی طرح دوسرے مارکسی مفکر اور نقادِ فن میں ساحرانہ عنصر کے اعتراف اور ہر سری یا مابعد الطبیعیاتی تجربے یا طرزِ احساس سے انکار کر کے خود اپنی تردید کا ارتکاب کرتے ہیں۔ فشر نے شعر و ادب میں اسطور سازی کے عمل کی مذمت اس لیے کی ہے کہ اس کے خیال میں ایک ایسے انتہائی پیچیدہ معاشرے کی حقیقتوں کا اظہار، جس کے رشتے کثیر اور اندرونی تضادات بہت نمایاں ہیں، اساطیری علامتوں کے ذریعہ ہو ہی نہیں سکتا۔ استدلالی اظہار کی حمایت کرتے وقت اس نے یہ بھی کہا تھا کہ جادوئی عنصر قدیم انسانوں کے توہم سے وابستہ تھا۔ اب اس کی

ضرورت باقی نہیں رہی۔ یعنی اگرچہ وہ فن میں تعقل سے الگ ایک جادوئی عنصر کی شمولیت کا معترف ہے لیکن اس خیال سے کہ عقل کی رسائی محدود نہ سمجھی جائے وہ بالآخر یہ بھی کہتا ہے کہ اب یہ عنصر ازکاررفتہ ہو چکا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر واضح تعقل ہی فن کی تخلیق کے لیے کافی ہے تو پھر" جادوئی عنصر کی شمولیت'' کا کیا مفہوم ہے؟ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ فشر نے فن کی سحرکاری کا ذکر اس موقعہ پر نہیں کیا ہے بلکہ فن کی تخلیق میں ایک ساحرانہ عمل کی بات کہی ہے۔ فشر کی طرح مارکسی جمالیات کے ایک اور مفسر کوولیف نے'' فن اور اسطور سازی'' پر اپنے مقالے میں اساطیری اظہار کی طرف جدیدیت کے میلان کی مذمت کی ہے اور مذہب واسطور کے باہمی تعلق کو نئے تاریخی ماحول میں ایک فرسودہ تصور سے تعبیر کیا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے فشر سے آگے بڑھ کر اسطور کو '' حقیقی'' بنانے اور مذہب کو اس سے خارج کر کے اس میں'' ارضی مواد'' بھرنے پر بھی زور دیا ہے۔''(45) اس نے شاگال کو اس بات پر مورد الزام ٹھہرایا ہے کہ اس کی تصویروں میں حقیقت متصوفانہ اسرار کی نذر ہو جاتی ہے۔ (شاگال کی نفسیاتی مجبوری یہ تھی کہ حکومت کی ہر تنبیہ کے باوجود اس کی تصویروں میں کلیسا کی کوئی نہ کوئی علامت در آتی تھی) یا کوولیف کا خیال ہے کہ شاگال اسطور کے آسیبی مرض کا شکار تھا۔ اسے اس واقعے پر حیرت بھی ہوتی ہے کہ اسطور سازی کے عمل میں مذہبی رویے کے نشانات کیوں کر شامل ہو جاتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں مذہب اور سماجی معنویت ایک دوسرے کے حریف ہوئے۔ وہ ایک طرف ٹامس مان کے الفاظ کا حوالہ دیتے ہوئے کہ ''اسطور زندگی کی بنیاد ہے اور ایک دائمی نظام ہے۔'' ان سے کسی اختلاف کا اظہار نہیں کرتا۔ دوسری طرف یہ بھی کہتا ہے کہ اساطیر سے چوں کہ انسانی ذہن کے اندرونی عمل کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں ملتی اس لیے اسے دائمی اظہار نہیں کہا جا سکتا۔ ان خیالات کا تناقض اتنا واضح ہے کہ اس سلسلے میں کسی تفصیلی بحث کی ضرورت نہیں۔ یا کوولیف کے برعکس یگوروف نے اساطیر کے سلسلے میں ایک بالکل مختلف رویے کا اظہار کیا ہے۔ یگوروف نے مذہب کو جہل کا اور فن کو علم کا نتیجہ کہا ہے۔ اس کے نزدیک فن معروضی دنیا سے انسان کی روز افزوں واقفیت کا پتہ دیتا ہے اس لیے سریت کے سامنے فن کبھی ہزیمت تسلیم نہیں کر سکتا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اعلیٰ فن خیالی دنیا کے وجود کو رد نہیں کرتا، اور یہ بھی کہ فنی ارتقا کے ساتھ ساتھ وہ تمام عناصر رفتہ رفتہ مٹتے جاتے ہیں، جو معروضی دنیا کی تصویر کو بگاڑتے ہیں۔ اس ضمن میں یگوروف نے بالزاک کی فطرت نگاری کو تجریدی حقیقت نگاری کہہ کر مطعون بھی کیا ہے اور یہ تصور پیش کیا ہے کہ جو ادبی مفکر ادب کو زندگی کی عکاسی کے بجائے فنکار کے تخیل میں صورت پذیر ہونے والی زندگی کی عکاسی سمجھتے ہیں، وہ فن کی روایت کو مسخ کرتے ہیں، اور فنی تمثال کو اسطور میں بدلنا چاہتے ہیں۔(46) دلچسپ بات یہ ہے کہ مارکسی جمالیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے معلمین اول میں سے ایک یعنی اینگلز نے بالزاک کو ''ماضی حال اور مستقبل کے تمام زولاؤں''(Zolas) کی بہ نسبت حقیقت نگاری کے ایک کہیں زیادہ بڑے ماہر فن کا

لقب دیا تھا۔(47) خود مارکس بھی بالزاک کا بہت قائل تھا اور اس کے ایک سوانح نگار کی اطلاع کے مطابق مارکس کی دل چسپی بالزاک سے اس درجہ شدید تھی کہ اس نے اقتصادی مطالعے سے فراغت کے بعد بالزاک کے ''طربیۂ انسانی'' پر ایک کتاب لکھنے کا منصوبہ بھی بنایا تھا۔(48) مارکس، بالزاک کو اس کے عہد کی سماجی زندگی کی عکاسی کے علاوہ اسے انسانی فطرت کے گوناگوں پہلوؤں کی ترجمانی کرنے والے کرداروں کا پیغمبرانہ خالق بھی کہتا تھا۔

ترقی پسند تحریک نے جو شعری اصول و معیار عام کیے، ان کے محاسبے کے ساتھ ساتھ مارکسی جمالیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے اولین سرچشموں کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ مارکس اور اینگلز شعر و ادب کے نقاد نہیں تھے تاہم انھیں کے افکار کو مارکسی نقادوں اور ادیبوں نے اپنا رہنما بنایا۔ لیکن مارکس اور اینگلز شعری اور فنی صداقت کو اپنے سماجی صداقت کے تصور سے الگ کر کے دیکھ سکتے تھے۔ ان کے مقلدوں سے یہ ممکن نہ ہو سکا۔ انھوں نے مارکس اور اینگلز کے بھی انھیں افکار سے استفادہ کیا جو ان کے سماجی اور سیاسی مقاصد نیز اقتصادی نصب العین کی تصدیق و ترویج میں معاون ہو سکتے تھے، اور جہاں کہیں انھیں مارکس اور اینگلز کے ادبی تصورات ان مقاصد سے نبرد آزما دکھائی دیے، انھوں نے ان کو نظر انداز کر دیا۔ مارکسی فلسفے میں مذہب کے لیے کوئی گنجائش انھیں دکھائی نہ دی تو ادب میں بھی وہ مذہبی فکر کے مخالف ہو گئے اور یہ سمجھنے کی کوشش نہیں کی کہ ادب میں مذہبی فکر کا استعمال تخلیقی سطح پر عام مذہبی عقاید سے بالکل مختلف صورتوں میں ہوتا ہے اور اس کی تحسین و تفہیم کے لیے ضروری نہیں کہ انسان مذہب کو ایک ذاتی عقیدے کی حیثیت سے تسلیم بھی کر لے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے ادب کی مقصدیت کو یکجا کرنے کی سعی میں ادب کے اصل رول اور طریق کار کو فراموش کر دیا۔ گورکی نے خدا کو محض اس لیے ایک فضول اور غیر ضروری حقیقت سمجھ لیا کہ اشتراکی معاشرے کے فیوض و برکات سے بہرہ ور ہونے کے بعد خدا سے دعائیں کرنے یا اسے اپنی تمناؤں کا مرکز بنانے کی حاجت نہیں رہ گئی۔ اس کا خیال تھا کہ خدا بھی اسی طرح انسان کی اختراع ہے جیسے فوٹوگرافی۔ فرق بس اتنا ہے کہ فوٹوگرافی میں کیمرہ اس شے کو منعکس کرتا ہے جو واقعی موجود ہوتی ہے اور خدا کا تصور اس خاکے کا عکس ہے جس میں انسان نے خود اپنی توانائی اور قدرت کمال کا خواب نامہ ترتیب دیا ہے۔(49) گوروف نے مذہب کو ایک ایسی رکاوٹ سمجھا جو آزادی کی طرف انسان کی راہ سفر میں حائل ہے۔ اس حد تک سوچنے کا اسے مکمل اختیار تھا لیکن اپنے سماجی نظریے کی بنیاد پر جب وہ یہ کہتا ہے کہ مذہب چوں کہ انسان کو زندگی کی تفہیم و تعبیر یا اس کی روز افزوں تبدیلیوں کے ادراک یا زندگی کے نئے مظاہر کی آگہی سے روکتا ہے، اس لیے ''فنی آگہی'' کے جاندار پیڑ کی مردہ شاخوں سے مماثل ہو جاتا ہے(50) تو اس کی بات مہمل ہو جاتی ہے کیوں کہ فنی آگہی کا معیار عقل محض کو بنانا اور عقل کی حقیقت کو صرف مادی حقیقتوں تک محدود کر دینا فن کی بنیادی

حقیقت سے بے خبری کی دلیل ہے۔ مارکس نے کبھی بھی ان نظریات کو شعر و ادب پر مسلط نہیں ہونے دیا۔ وہ ادب کو فی نفسہٖ ایک مقصد سمجھتا تھا۔ تمام بیرونی مقاصد سے بے نیاز۔ ادیب کے منصب پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس نے کہا تھا کہ ادیب اپنے کارناموں کو کسی بھی طرح وسیلہ نہیں سمجھتا۔ انھیں خود مکتفی مانتا ہے اور مذہبی مبلغین کی مانند ایک اصول میں یقین رکھتا ہے کہ "انسانوں سے زیادہ خدا کی اطاعت کرو۔" مارکس ہائنے کو اس کی تمام تر سیاسی کوتاہ بینیوں اور توہمات کے باوجود پسند کرتا تھا اور کہا کرتا تھا کہ "شاعر خالق ہوتے ہیں۔ انھیں اپنی راہ چلنے کی آزادی ہونی چاہیے اور انھیں ان معیاروں پر نہیں پرکھنا چاہیے جو عام لوگوں کے لیے قائم کیے جاتے ہیں۔" (51) یہی وجہ ہے کہ مارکس اس اصول سے آگاہ ہی نہیں، اس پر عامل بھی تھا کہ اقتصادیات کی اصطلاحوں میں سیاست، قانون، مذہب، فلسفے، ادب اور فن کے مسائل کی تشریح نہیں ہو سکتی۔ وہ تخلیقی اظہار میں جذباتی عنصر کو حقیقت پسندی کی ضد نہیں سمجھتا تھا البتہ جذباتیت زدگی کو وہ اچھی نظر سے نہیں دیکھتا تھا۔ اسی لیے مارکس نے شاتوبریاں کی مبالغہ آمیز جذباتیت اور لفاظی کو ناپسندیدہ قرار دیا ہے اور بالزاک کی فن کاری کا اعتراف کیا ہے کہ اس کی تحریریں جذباتیت کے غلو سے پاک ہیں۔ مارکس کے سوانح نگار فرانز مہرنگ نے اس کے محبوب ادیبوں اسکائلیز، ہومر، ڈانتے، شیکسپیر، سروینٹیز، گوئٹے، ہائنے، بالزاک، شیلی، فیلڈنگ اور اسکاٹ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "مارکس اپنے تمام فیصلوں میں تمام سیاسی اور سماجی عصبیتوں سے آزاد تھا۔ (52) مارکس کے ایک رفیق کا قول ہے کہ سیر اور چہل قدمی کے دوران مارکس اس سے کبھی سیاسی اور سماجی موضوعات پر بات چیت نہیں کرتا تھا۔ دونوں صرف ادب پر گفتگو کرتے تھے۔ اور مارکس جس کا حافظہ غیر معمولی تھا ڈانتے کی طربیہ خداوندی اور شیکسپیر کے ڈراموں کے لمبے لمبے اقتباسات بڑے جوش کے ساتھ سناتا تھا۔ (53) ادب کو وہ ادب سمجھ کر پڑھتا تھا اور زبان کی صحت اور محاسن کا بہت گہرا شعور رکھتا تھا۔

زبان اور شعری ہیئت کے مسائل کی طرف مارکسی جمالیات کے مفسر جو انداز نظر اختیار کرتے ہیں، اس کا مارکس کے ادبی مذاق و معیار سے کوئی علاقہ نہیں۔ ڈمشتس نے اپنے مضمون (حقیقت نگاری اور جدت پرستی (جدیدیت) میں زبان اور فن پر توجہ کو ہیئت پرستی کا نام دے کر اسے انسان دشمنی سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "ہیئت پرستی" ادب میں انسان کی ہیئت بگاڑ دیتی ہے۔ (54) میکنکو نے اس بات پر زور دیا ہے کہ شعر میں اگر کسی لفظ یا مصرعے سے بیک وقت کئی معنی نکلتے ہوں تو یہ دراصل ہیئت کا عیب ہے۔ (55) گورکی نے بھی اپنے معروف مضمون "میں نے لکھنا کیسے سیکھا" میں ادب کی زبان کو عوام کی زبان کا فن کارانہ استعمال کہا ہے جو یکساں طور پر سب کے لیے قابل فہم اور سادہ ہے نیز اس میں ایسے معانی بندھے ہوئے ہیں جن پر لوگ متفق الرائے ہوں۔ ان سب کے بالکل برعکس، مارکس نے زبان اور ہیئت کو "روحانی انفرادیت" کا نشان کہا ہے

اور اس مطالبے کو کہ شاعر یا ادیب اپنے انفرادی اسلوب کے بجائے "اپنی روح کا اظہار ایسی ہیئت میں کریں جو مروجہ اظہار کے مطابق ہو" وہ مستحسن نہیں سمجھتا۔ اس کے یہ الفاظ دیکھیے:

> تم یہ مطالبہ تو نہیں کرتے کہ گلاب کے پھولوں میں گل بنفشہ کی خوشبو ہو۔ لیکن وہ جو فطرت کا سب سے بڑا خزینہ ہے یعنی روح، اس کے اظہار کے لیے تم صرف ایک ہیئت (صیغۂ اظہار) کی اجازت دیتے ہو (مان لو کہ) میں ایک مزاح نگار ہوں لیکن قانون یہ حکم نافذ کرتا ہے کہ سنجیدہ انداز میں لکھوں۔ میں بے باک ہوں لیکن قانون یہ چاہتا ہے کہ میرا اسلوب نرم ہو۔ شبنم کا ہر قطرہ جس میں سورج کا عکس جھلکتا ہے، رنگوں کی ایک بے نہایت نمائش سے جگمگاتا ہے۔ پھر روح کا سورج تو اس سے کہیں زیادہ افراد اور اشیا میں منتشر ہو سکتا ہے مگر — اجازت صرف اس بات کی دی جاتی ہے کہ وہ صرف ایک رنگ — سرکاری رنگ پیدا کرے۔(56)

مارکسی جمالیات کے مفسروں نے مارکس کے اس انداز نظر سے ہمیشہ مغایرت برتی۔ مارکسی نظریہ ادب کا سب سے بڑا اور معتبر ترجمان لوکاچ تا حیات اشتراکیت سے وفادار رہا لیکن چوں کہ ادب کی جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین میں اس نے نظریے کی مداخلت سے اختلاف کیا اس لیے اشتراکی حقیقت نگاری میں اسے قابل اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ لوکاچ نے اپنی کتاب "معاصر حقیقت نگاری کے معنی" میں یہ واقعہ بیان کیا ہے کہ "ان دو دہائیوں میں جب "انقلابی رومانیت" کی اصطلاح مقبول تھی میں نے اسے کبھی استعمال نہیں کیا۔ نہ تو گفتگو میں نہ تحریر میں۔ میں نے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ ادبی تنقید کے مسائل اس (اصطلاح) کے بغیر بہتر طریقے سے حل کیے جا سکتے ہیں۔ اس وقت جب اسٹالن زندہ تھا اور Zhadanov کی فرماں روائی مطلق تھی، اس سے براہ راست اختلاف ناممکن تھا۔ لیکن یہ کہ میری خاموشی بھی مخالفت سے تعبیر کی گئی اس کا ثبوت یوں ملا کہ مجھ پر "انقلابی رومانیت" کا ذکر کرنے سے انکار کا الزام عاید کیا گیا۔"(57) مصوری میں تعمیریت پسندی کے ترجمان نام گابو کو 1917ء کے روسی انقلاب کے بعد محض اس لیے کمیونسٹ پارٹی کے عتاب کا شکار اور جلاوطنی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہونا پڑا کہ اس نے تجریدی فن کی حمایت کی تھی جسے اشتراکی حقیقت نگار قبولیت کی سند دینے پر کبھی رضامند نہ ہوئے۔ ییل یونیورسٹی کی آرٹ گیلری میں "تعمیری حقیقت نگاری" کے موضوع پر اپنے خطبے میں (1945ء) گابو نے فن کے مارکسی اصول سازوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ:

> یہ لوگ فن کار سے اور علی الخصوص ان لوگوں سے جو خود کو تعمیریت پسند کہتے ہیں، یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ اپنی صلاحیتوں سے مادی اقدار کی تعمیر یعنی کارآمد اشیا تیار

کرنے میں مدد لیں۔ مثلاً کرسیاں، میزیں اور انگیٹھی وغیرہ۔ فلسفے میں مادیت پرست اور سیاست میں مارکسی ہونے کے باعث یہ فن پارے میں کچھ دیکھ ہی نہیں سکتے، سوائے ایک زوال آمادہ سرمایہ دار معاشرے کی تعیش پسندی کے، جوان کے نزدیک فضول ہی نہیں نئے اشتراکی معاشرے کے حق میں ہلاکت خیز بھی ہے۔

خطبے کے اختتام پر وہ قدرے جذباتی لہجے میں کہتا ہے:

> وہ لوگ جن کے ہاتھوں میں سیاسی اقتدار ہے...... وہ چاہے جتنی کوشش کریں میرے ذہن کو (موت کے ذریعہ) بجھائے بغیر اسے غلام نہیں بنا سکتے...... وہ میرے خیالات کو رسوا کر سکتے ہیں۔ میرے کارناموں پر تہمتیں لگا سکتے ہیں۔ ایک ملک سے دوسرے تک برابر میرا تعاقب کر سکتے ہیں اور شاید وہ بالآخر کار مجھے فاقوں پر مجبور کرنے میں کامیاب ہو جائیں۔ لیکن میں ان کے جہل اور ان کے تعصبات کی اطاعت ہرگز ہرگز قبول نہ کروں گا۔ (58)

کاڈو نے بھی مارکسی جمالیات کی اس خامی کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ صرف افادیت کو حسن سمجھتی اور افادیت کا پیمانہ بھی اس کے نزدیک اشتراکی معاشرے کے قیام میں معاون ہونے والی حقیقتیں ہیں۔ ادب کی زبان کو عام فہم بنانے کے لیے اس میں قطعیت اور وضاحت پیدا کرنے کا تقاضہ بھی صرف اس لیے کیا جاتا ہے کہ ادب پرولتاری طبقے کی میراث بن سکے اور ان کے مقاصد کا آلۂ کار۔ اشتراکی نظریے کے ہر پہلو کو صاف صاف پیش کیا جائے تا کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اسے سمجھ سکیں اور اس کی اشاعت پر آمادہ ہوں۔ مارکس ادب یا فن کو اتنا سستا اور سہل الفہم نہیں سمجھتا تھا، چنانچہ اس نے ادب کی تقویم کے لیے فنی تربیت کی شرط ضروری بتائی تھی۔ اور کہا تھا کہ ”اگر تم فن سے محظوظ ہونا چاہتے ہو تو تمہیں فنی اعتبار سے تربیت یافتہ بھی ہونا پڑے گا۔“ (59) اس جملے میں مارکس کے پورے ادبی تصور کی حقیقت مضمر ہے۔ فن کی تفہیم کے لیے فنی تربیت ضروری ہے گویا کہ ہر کس و ناکس اس سے لطف اندوز ہونے کا اہل نہیں ہوتا۔ اس طرح فن عوامی مذاق و معیار کے دائرے سے نکل کر ایک ارفع تر مظہر بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عوام سے مغایرت کا اظہار نہیں بلکہ فن سے وفاداری اور اس کے حقیقی منصب و معیار کا اثبات ہے۔ اینگلز بھی ادب کی تفہیم کے لیے مطالعے کی مشق ضروری سمجھتا تھا۔ 18 رمئی 1859ء کے ایک خط (بنام فرڈیننڈ لاسیل) میں اس نے لاسیل کی ایک کتاب کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ”بہت دنوں سے ادبی مطالعے کی مشق چھوٹ جانے کی وجہ سے میری تنقیدی صلاحیتیں کند ہو گئی ہیں اور اس کتاب پر کوئی ذمہ دارانہ رائے دینے سے پہلے مجھے (مطالعے اور ذوق کو تازہ کرنے کے لیے) خاصا وقت درکار ہوگا۔“ (60) یعنی ادبی

اظہار کی پیچیدگی کے باعث اس کی تفہیم کے لیے صرف پڑھا لکھا ہونا کافی نہیں ہے بلکہ اپنے ذوق کو تازہ اور تنقیدی بصیرت کو تابناک رکھنا ضروری ہے۔ اینگلز ایک اور اہم مسئلے میں بھی ترقی پسند تحریک کے ترجمانوں اور اشتراکی حقیقت نگاری کے مفسروں سے کلیتہً مختلف ہے۔ وہ فن پارے میں نظریے کے بے حجاب اظہار کو نامطبوع سمجھتا ہے۔ مارگریٹ بارکنسلے کے نام اس کے 1888ء کے ایک خط میں یہ جملہ بھی شامل تھا کہ "مصنف کے نظریات جتنے مخفی ہوں فن کے حق میں اتنا ہی بہتر ہے۔" ایک اور خط میں (بنام مینا کاٹسکی 26 نومبر 1885ء) اینگلز نے لکھا تھا کہ "ادیب کے لیے اپنے (ہیرو) کی محبت میں دیوانہ ہو جانا برا ہے۔" یعنی بڑی حد تک وہ اس معروضی فاصلے کی حمایت کرتا ہے جس کا تصور اگاسی نے جدیدیت کے فنی اصولوں کے ضمن میں پیش کیا تھا۔ اسی خط میں اینگلز نے یہ بھی لکھا تھا کہ "جب تمہارے نظریات اور عقاید سے لوگ پہلے ہی واقف ہیں تو انھیں فنی ہیئت میں دوہرانے سے کیا حاصل۔" (61)

ان اشاروں سے یہ وضاحت مقصود ہے کہ مارکسی جمالیات نے اپنے دعووں کے برعکس، مارکس اور اینگلز کے ادبی تصورات سے بار بار انحراف کیا ہے۔ مارکس اور اینگلز دونوں اوائل عمر میں خود شاعر رہ چکے تھے اور تخلیقی اظہار کی تعیین قدر فنی محاسن کی بنیادوں پر کرنے کا سلیقہ رکھتے تھے۔ انھوں نے کم وبیش ہمیشہ اپنے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظریات اور شعر وادب کے مابین امتیازات کو ملحوظ نظر رکھا، دونوں نے ادب کو نہ تو سیاسی میلانات کے آئینے میں دیکھا نہ کسی ادیب کے سیاسی موقف کی بنیاد پر اس کے فن کو اعلیٰ یا ادنیٰ قرار دیا۔ مینا کاٹسکی کے نام اینگلز کے خط میں یہ الفاظ بھی ملتے ہیں کہ "تم نے کھلے بندوں اپنی جانب داری کے اظہار کی ضرورت محسوس کی ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ یہ تاثر (ناول میں) صورت حالات اور واقعات کے عمل سے خود بخود ابھرنا چاہیے نہ کہ اسے اوپر سے لادا جائے اور یہ بھی کہ ادب پر ایسی کوئی ذمہ داری نہیں عاید ہوتی کہ وہ قاری کو زیر بیان تصادم کے (نتیجہ یعنی) مستقبل کا کوئی بنا بنایا تاریخی حل بھی فراہم کرے۔" (62) ظاہر ہے کہ جب ناول میں (جسے مارتر بھی ترغیبی ادب کے ضمن میں رکھتا ہے) اینگلز اس طرز فکر کا مخالف تھا تو شعری اظہار میں اس کا استعمال اور زیادہ دشوار نیز ناپسندیدہ ہو جاتا ہے۔ مارکس اور اینگلز کی تحریروں سے مجموعی نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ دونوں فن کو بیرونی مقاصد کا آلۂ کار سمجھنے یا اسے "حربے" کے طور پر کام میں لانے سے گریزاں تھے۔ ایڈمنڈ ولسن کا خیال ہے کہ دونوں (از منۂ وسطیٰ کی اطالوی) نشاۃ الثانیہ کے کثیر الصفات انسان یعنی "مکمل انسان" کے تصور سے متاثر تھے جس میں لیونارڈو کی طرح مصور، ماہر ریاضیات اور انجینئر یا میکیاویلی کی طرح شاعر، مؤرخ اور حکمت عملی کے ماہر کی خوبیاں یکجا دکھائی دیتی ہیں۔ (63) یہ انسانی وجود کی مختلف جہتیں ہیں اور تخلیقی اظہار میں ان کے باہمی امتیازات اور طریق کار کی نوعیتوں کے فرق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔

اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور میں راسخ العقیدگی دراصل لینن کے اثر سے پیدا ہوئی۔ لینن بھی مارکس اور اینگلز کی طرح شاعری، تھیٹر اور افسانوی ادب کا شائق تھا۔ لیکن ادبی اقدار و معیار کی تعیین میں اس نے اشتراکیت کی نازش بیجا کے استیلا سے نکلنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔ نہ ان مسائل کے بارے میں کما حقہ غور و فکر سے کام لیا۔ غالباً پارٹی کی تنظیم اور سیاسی مصروفیتوں نے اسے اس درجہ گھیر لیا کہ فن کی جمالیاتی قدروں سے ذہنی طور پر وہ رفتہ رفتہ دور ہٹتا گیا اور اسے اپنے انفرادی ذوق و وجدان کو رو بہ نما بنانے کا خیال نہیں رہا۔ وہ موسیقی کو ایک فوق الانسانی استعداد کہتا تھا لیکن مادی مقاصد کی گرفت اس پر سخت تھی، چنانچہ اس نے موسیقی کے سحر سے احتیاط برتنے کا مشورہ دینا بھی ضروری سمجھا کہ انسان کے اعصاب اور حواس کی فعلیت اس سے متاثر نہ ہونے پائے۔ لینن نے ایک بار مایکافسکی کا یہ مصرعہ سنا کہ "ہم اپنی قوتوں کی کمک آسمانوں تک پہنچانا چاہتے ہیں" تو فوراً یہ جواب دیا کہ "اس کی ضرورت ہمیں زمین پر ہے۔" (64) دوسرے لفظوں میں لینن شاعری کو اسی خدمت پر مامور کرنا چاہتا تھا جس کی جانب گآبونے "تعمیری حقیقت نگاری" پر اپنے خطبے میں اشارہ کیا تھا۔ لینن دستوئفسکی کو اس لیے ناپسند کرتا تھا کہ دستوئفسکی کے مطالعے سے کچھ حاصل ہونے کی توقع اسے نہیں تھی۔ (میرے پاس اس بکواس کے لیے وقت نہیں۔ اس سے آخر مجھے کیا مل سکتا ہے۔ لینن) ٹالسٹائی کی تخلیقی صلاحیتوں کا ایک حد تک وہ ثنا خوان بھی تھا لیکن جب سماجی افادیت اور عقلیت کے معیار پر اس نے ٹالسٹائی کو پرکھنا چاہا تو اس نتیجے پر پہنچا کہ:

> ایک طرف وہ عظیم فن کار، وہ جینئس ہے جس نے نہ صرف یہ کہ روسی زندگی کی بے مثال قلمی تصویریں اتاری ہیں، بلکہ عالمی ادب میں بھی قدر اول کے اضافے کیے ہیں۔ دوسری طرف ہمیں وہ بورژوا زمیندار نظر آتا ہے جس کے سر پر مسیح کا آسیب چھایا ہوا ہے۔ ایک طرف تو ہم سماجی مکر و فریب اور منافقت کے خلاف اس کے شاندار، توانا، بے جھجک اور مخلصانہ احتجاج کو دیکھتے ہیں۔ دوسری طرف وہ (ٹالسٹائیوی) آنسو بہاتا ہوا، اعصاب زدہ اور تھکا ماندہ روسی دانشور ہے جو کھلے بندوں سینہ کوبی اور گریہ وزاری کرتا ہے کہ میں ایک بھیانک اور بدمعاش گناہ گار ہوں لیکن اب میں اخلاقی کمال کی جد و جہد میں لگا ہوا ہوں۔ میں نے گوشت کھانا چھوڑ دیا ہے اور اب صرف چاول کی کھیر پر قانع ہوں۔ (65)

ظاہر ہے کہ یہ نہ تو ادبی تنقید ہے نہ اس میں کسی فنی اور تخلیقی بصیرت کا سراغ ملتا ہے۔ تاہم مارکسی جمالیات نے اس طرز فکر سے گہرا اثر قبول کیا، اور فن یا فن کار کے ہر اس پہلو کو جو اشتراکی نظریے کے مطابق ناقابل التفات ہے اعتراضات کا نشانہ بنایا۔ لینن نے متذکرہ بالا اقتباس میں ٹالسٹائی کو بعض تضادات کا قصوروار ٹھہرایا۔ اس کا

خیال تھا کہ ان تضادات ہی کے باعث ٹالسٹائی نہ تو محنت کش طبقے کی تحریک کو خاطر خواہ طور پر سمجھ سکا نہ سوشلزم کے لیے اس طبقے کی جدوجہد کو — چنانچہ روسی انقلاب کی حقیقت سے بھی بے خبر رہ گیا۔ ٹالسٹائی پر اپنے مضامین میں لینن نے کہیں کہیں ان تضادات کا جواز فراہم کرنے کی سعی میں یہ ضرور لکھا ہے کہ ٹالسٹائی کے تضادات فی الحقیقت اس کے عہد کی انتہائی پیچیدہ اور متضاد صورت حال نیز الجھے ہوئے سماجی اثرات اور تاریخی روایتوں کا عکس ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ ٹالسٹائی کو اس کی مذہبیت کے سبب سے لینن کبھی معاف نہیں کر سکا۔

لینن ادب اور ادیب دونوں کو قبولیت عام کی سند کے بغیر توجہ کا مستحق نہیں سمجھتا تھا۔ ایک مقبول ادیب کی پہچان اس نے یہ بتائی ہے کہ ''وہ قاری کو گہری فکر اور گہرے مطالعے کی طرف لے جاتا ہے اور آسان دلیلوں یا مؤثر مثالوں سے شروع کرتے ہوئے وہ عام حقائق سے اہم نتیجے برآمد کرتا ہے اور سوچنے والے قاری کے ذہن میں ہمیشہ نت نئے سوالات پیدا کرتا ہے۔'' فن کے بارے میں لینن کا قول تھا کہ ''وہ عوام کی ملکیت ہے۔ اس کی جڑوں کو دور تک عوام میں ڈوب جانا چاہیے۔ اسے عوام کے ارادوں، احساسات اور افکار کو منظم کرنا چاہیے اور انھیں اوپر اٹھانا چاہیے۔ اسے عوام میں چھپے ہوئے فن کار کو جگانا چاہیے۔ اور اس کی تربیت کرنی چاہیے۔ کیا ہم ایک چھوٹی سی اقلیت کے لیے عمدہ کیک مہیا کریں جب کہ محنت کشوں اور کسانوں کی اکثریت سیاہ روٹی سے بھی محروم ہو۔'' یعنی جیسا کہ ان الفاظ سے عیاں ہے، اعلیٰ اور ادنیٰ ادب کی تفریق کا اصول لینن نے یہی سمجھا تھا کہ اس کا خطاب کتنے وسیع یا مختصر حلقے سے ہے۔ ''فن صرف وہ تھا جو'' یکساں طور پر سب کے لیے سہل الفہم ہو...... ہماری نگاہوں کے سامنے فن کی تخلیق کے وقت بھی، ہمیشہ کسان اور محنت کش ہوں۔''(66) لینن کی اس مقصد پرستی اور نظریاتی غلو سے شعر و ادب کو جو نقصان پہنچا اس کا احساس اشتراکی حقیقت نگاری سے ذہنی اور اصولی فاصلہ رکھنے والوں سے قطع نظر جی گیوآرا جیسے انقلابی کو بھی تھا۔ مارکسی مفکر اشتراکی نظریے پر ہر اعتراض کو بورژوا اور سرمایہ دار طبقے کی سازش کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ چی گیوآرا پر کسی بھی صورت یہ الزام نہیں لگایا جا سکتا۔ اس کی نظریاتی وفاداریاں بہت واضح ہیں۔ پھر بھی وہ اشتراکی حقیقت نگاری کی ادعائیت پر معترض ہوا اور یہ کہا کہ ''ہمیں حقیقت پسندی کے تخت پر بیٹھ کر بہر قیمت انیسویں صدی کے نصف اول کی فنی ہیئتوں پر ملامت نہیں کرنی چاہیے۔ اس کا مطلب ایک نوع کی ماضی پرستی بھی ہوگا اور یہ بھی کہ ہم اس انسان کے فنی اظہار کی سانچہ بندی کی زبردست غلطی کر رہے ہیں جو آج پیدا ہوا ہے اور تشکیل کے عمل سے گزر رہا ہے۔''(67)

لینن کے مقابلے میں ٹراٹسکی ادب کا زیادہ تربیت یافتہ شعور رکھتا تھا۔ یہاں ٹراٹسکی کے سیاسی اور سماجی رول کی حقیقت یا قدر و قیمت سے بحث نہیں۔ تاہم یہ اشارہ ضروری ہے کہ اس نے شعر و ادب کو سب سے پہلے اشتراکیت کے سیاسی نظریے کی اصطلاحوں سے دور رکھنے کا مشورہ دیا۔ اس نے اپنی کتاب ''ادب اور انقلاب''

میں روسی انقلاب کے بعد نمو پذیر ہونے والے معاشرے میں روسی ادیبوں کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی دقیع کوشش کی ہے۔ وہ پرولتاری ادب یا پرولتاری ثقافت کی اصطلاحوں کو خطرناک تصور کرتا تھا، کیوں کہ یہ اصطلاحیں اس کے خیال میں ادب اور ثقافت کو ہنگامی اور پیچیدہ مسائل میں الجھا دیتی ہیں جب کہ لینن پرولتاری ثقافت کو ''سرمایہ داروں، زمینداروں اور دفتر شاہی سماج کے جوئے میں دبی ہوئی انسانیت کے جمع کردہ سرمایۂ علم کی منطقی نشوونما'' سے تعبیر کرتا تھا۔ ٹراٹسکی کا خیال تھا کہ اشتراکیت صرف ایک سیاسی ثقافت کو جنم دے سکتی ہے۔ فنی ثقافت کی تعمیر اس سے ممکن نہ ہو سکی۔ اس نے یہ اعتراف بھی کیا تھا کہ کسی فن پارے کو قبول کرنے یا رد کرنے میں مارکسزم کے اصولوں سے ہمیشہ کام نہیں لیا جا سکتا، کیوں کہ فن کی تقویم صرف فنی جمالیات کے قوانین کی روشنی میں کی جا سکتی ہے۔

اسٹالن کے عہد میں ادب پر سیاست کے تسلط میں مزید شدت پیدا ہو گئی۔ وہ شعروادب کے مذاق سے تقریبا عاری تھا، چنانچہ اس نے ایک ایسے معاشرے میں ادب کو سیاسی آلۂ کار کے طور پر برتنے کی کوشش کی جس کی ستر فیصد آبادی ناخواندہ تھی اور فن کے منصب کو سمجھنے اور اعلیٰ و ادنیٰ فن میں تمیز کرنے کی صلاحیت سے بیگانہ۔ اسٹالن کی مطلق العنانیت کے عہد میں سیاسی اور نظریاتی اختلاف ایک سنگین جرم تھا اور انسانی فکر کے اظہار کی ہر وہ صورت جو اس کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہوتی، لائق سزا تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لوگ خاموش رہنے یا ادب کے سرکاری تصور کی خدمت انجام دینے کے عادی ہو گئے۔

شعر کی سماجی معنویت یا فنون کے آغاز سے متعلق سوالات پر بحث میں مارکسی فلسفے سے قدرے مدد لی جا سکتی ہے۔ لیکن ادبی معیار کے طور پر اسے رہبر بنانا اس لیے دشوار ہے کہ مارکسی جمالیات بہتر اور کمتر معنویت رکھنے والے ادب میں فرق کرنے کا کوئی فنی اصول فراہم نہیں کرتی۔ مارکسی ہونا اس بات کی ضمانت نہیں کہ ادب فہمی یا تخلیقِ ادب کی استعداد بھی حاصل ہو جائے گی۔ بیشتر مارکسی ادیبوں اور نقادوں نے سماج اور تہذیب کے مسائل کو سمجھنے کی اور معینہ خطوط پر بعض نتائج کے استنباط کی سعی کی ہے۔ ادب اور فن کے سوالات کو انھوں نے یا تو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا، یا انھیں غیر ادبی سوالات میں اس طرح الجھا دیا کہ ادب اور غیر ادب کی تمیز ان کے لیے مشکل ہو گئی۔ اشتراکیت کے فرورِ بیجا کے سبب اپنے طرزِ فکر اور طریق کار میں ان کا یقین اتنا پختہ تھا کہ انھوں نے مارکسی جمالیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے حدود اور نارسائیوں کا محاسبہ کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اس لیے ان کے نتائج اور نظریات سے ناآسودگی فزوں تر ہوتی گئی، مارکسی مفکر ادب سے ہر قسم کی سماجی اور سیاسی ذمہ داری کا مطالبہ کرتے رہے۔ اس کے حقیقی منصب کی طرف ان کا دھیان کم ہی گیا۔ نظریے سے وفاداری اور وفاداری کا بھی دوٹوک اظہار ان کے نزدیک ادب اور ادیب کی حیثیت کا آخری پیمانہ بن گیا۔ اس روش کی ایک عبرت ناک مثال یہ واقعہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے عہد آغاز میں فیضؔ پر اوسط سے بھی کم تخلیقی صلاحیت رکھنے والے شعرا کو ترجیح

دی گئی۔ (سردار جعفری: ترقی پسند ادب) فروری 1933ء میں ایک مارکسی نقاد (گرینول ہکس) نے یہ اعلان کیا کہ ''ادب کو پرولتاری طبقے کی رہنمائی کرنی ہوگی تاکہ طبقاتی جدوجہد میں وہ اپنے رول کو سمجھ سکے اور اس مقصد کی تکمیل کے لیے ضروری ہوگا کہ:

1- براہ راست یا بالواسطہ طور پر (ادب میں) طبقاتی جدوجہد کے اثرات دکھائے جائیں۔

2- ادیب قاری کو یہ محسوس کرائے کہ زیر بیان آنے والی زندگیوں کے تجربے میں وہ خود شریک ہے۔

3- ادیب کا نقطۂ نظر یہ ہو کہ وہ پرولتاری طبقے کا ہراول بنے اور خود اس طبقے کا رکن ہو۔'' (68)

اس نوع کے فارمولے سے جو ادب تیار کیا جائے گا اس میں ادبی محاسن کی حیثیت ضمنی اور ثانوی ہوگی۔ یہ مقصدیت نہ صرف یہ کہ فن کے وقار کو صدمہ پہنچاتی ہے بلکہ تخلیقی عمل کے راستے بھی مسدود کر دیتی ہے۔ ادیب کے ہاتھ میں دیے ہوئے قلم کو تلوار یا پرچم بنانے کا مطالبہ کرنا ادب اور تہذیب دونوں کے ساتھ ناانصافی ہے۔ شعر و ادب سے جن مقاصد کا اظہار ہوتا ہے انھیں ''اسلحہ'' کہنا اور سمجھنا مناسب نہیں کیوں کہ ہنگامی ضرورتوں کے تحت جس ادب کی تخلیق ہوگی اس میں صحافت کی سطحیت اور پمفلٹ بازی کا عیب پیدا ہو جانا ناگزیر ہے۔ ایسا ادب انسانی تجربے کی ہمہ گیری اور اس تجربے کی طویل المدت اثر انگیزی کا فنی اظہار کرنے سے قاصر رہے گا۔ اعلیٰ اور معنی خیز فنی تخلیق کے لیے ہنگامی حالات کے بجائے ان حالات پر غور و فکر اور ان کے تجزیے میں توازن ضروری ہے تاکہ جذباتی اشتعال اور وقتی اضطراب و اذیت کی لے قدرے دھیمی ہو جائے اور تخلیق کے جمالیاتی رنگ و خط کو مسخ نہ کر سکے۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انقلاب کا ''ادب'' سیاسی اور صحافتی تحریریں ہوتی ہیں۔ فنی اظہار کی وہ ہیئتیں جو انقلاب کے شعور کو جذب کرنے کے بعد سچی تخلیقی بصیرت کے ساتھ وجود میں آتی ہیں، انقلاب کے ہنگامہ خیز دور کو پیچھے چھوڑ دیتی ہیں اور انسانی تجربے کا ایک دائمی نقش بن جاتی ہیں۔ مارکسی جمالیات کی بنیاد پر جس تصورِ فن کی اشاعت ہوئی، اس کی حیثیت سماجی فن سے زیادہ سماجی مذہب کی ہے جس کا پہلا اور آخری نصب العین ایک معینہ لائحۂ عمل کے مطابق ایک طے شدہ معاشرتی اور سیاسی اور اقتصادی مقصد کے حصول کی راہ دکھانا تھا۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے ادب کو اخلاق کا نعم البدل بنانے کی کوشش کی اور اخلاق کو بھی صرف اپنے مقاصد کا مطیع تصور کیا۔ لیکن سوسن سونٹیگ نے صحیح کہا ہے کہ فن میں اخلاقی حسن انسان کے حسن ظاہری کی طرح انتہائی ناپائدار ہوتا ہے اور فنی یا ذہنی جمال کے استحکام کا کوئی مقابلہ نہیں کر سکتا۔ (69) شاعر اور فن کار اصلاً اخلاقی نہیں بلکہ جمالیاتی وجود کا مالک ہوتا ہے۔ فن اخلاق سے زیادہ بااخلاق ہوتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے بظاہر ادب اور زندگی کے روابط کا ایک نظریہ پیش کیا ہے لیکن یہ روابط بالآخر سیاسی اور مروجہ اخلاقی حدود میں گم ہو جاتے ہیں۔ ٹامس مان نے جون، 1952ء میں ''فن کار اور سماج'' کے عنوان سے ایک نشریے میں کہا تھا کہ لفظ سماج میں بہرصورت ایک

سیاسی تصور پنہاں ہوتا ہے کیوں کہ شاعر جب سماج کی تنقید کرتا ہے تو دانستہ یا نادانستہ طور پر کسی نہ کسی سیاسی موقف سے وابستہ ہو جاتا ہے اور پھر یہ وابستگی اسے اخلاق کے ایک محدود و مخصوص تصور سے منسلک کر دیتی ہے۔ مآن نے یہ بھی کہا تھا کہ جمالیات کے دائرے میں شر (Evil) برا (Bad) نہیں ہوتا جب کہ انسانی معاشرے کے تجربات کی دنیا میں برا اور بدمعاش اور جھوٹا اور شر مترادف بن جاتے ہیں۔ اسی لیے ادب جیسے ہی سماجی بنتا ہے شاعر ایک سماجی معلم اخلاق بن بیٹھتا ہے۔ (70) ایسی صورت میں فن کے مطالبات سے بے اعتنائی پیدا ہو جانا بھی فطری ہے اور صداقت کے کسی وسیع تصور تک رسائی بھی مشکل ہے۔ کسی بھی قسم کی سیاسی یا سماجی یا مذہبی جانبداری صداقت کے صرف اسی رنگ کو صداقت مانتی ہے جو اس کے خاکے میں کارآمد ہو سکے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے بھی مارکسزم سے اس کی فلسفیانہ آزادی الگ کر دی اور اسے ایک مخصوص سیاسی نظریے میں اسیر کر لیا۔

اسی نثریے میں مآن نے ایک اور معنی خیز بات کہی تھی کہ وہ کسی عقیدے میں نہ تو زیادہ یقین رکھتا ہے نہ کسی عقیدے سے وابستہ ہے تاہم ایک ایسے خیر میں اس کا اعتقاد بہت گہرا ہے جو عقیدے کے بغیر بھی قایم رہ سکے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ خیر تشکیک سے پیدا ہوا ہو۔ ہر عقیدے اور نظریے سے انکار کو نشانہ بنا کر جدیدیت پر اکثر مارکسی حلقوں کی طرف سے یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ وہ ہر اخلاقی تصور اور قدر سے بیگانہ محض ہے۔ نئی شاعری ایک منفی رویہ ہے زندگی کی طرف۔ نئے شعرا جنسی اور اخلاقی بے راہ روی کے نقیب ہیں۔ جدیدیت شاعری میں اخلاق کو مصنوعی طریقے سے داخل کرنے کے خلاف یقیناً ہے، اس لیے کہ شعر یا نظم کی عضوی وحدت اس نوع کے جبر سے نقصان اٹھانے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں، ادب اخلاق سے زیادہ با اخلاق شے ہے۔ مروجہ اخلاقی قدروں سے بے اطمینانی کا بنیادی سبب اس حقیقت کا اظہار ہے کہ یہ قدریں انسانی وجود کا فطری عنصر نہیں بن سکی ہیں اور ایک منافق معاشرے میں جو ہر قدم پر انسان اور انسانیت کی نفی کا مرتکب ہوتا ہے، ایک جھوٹا مقنع بن گئی ہیں۔ تشکیک جدیدیت ہی کی نہیں نئے انسان کے فکر و نظر کی بھی ایک اہم حقیقت ہے لیکن یہ ایک نئے ایمان کی جستجو ہے۔ اس جستجو کی ضرورت کا بالواسطہ اظہار بھی ہے۔ یہ ایک وسیلہ بھی ہے ذہن اور حواس کو متحرک رکھنے، اپنی انفرادیت کو زندہ رکھنے اور خوب سے خوب تر کی تلاش کا۔ مارکسی مفکر اشتراکی نظریے سے مکمل وفاداری چاہتے ہیں اور اس سلسلے میں کسی شک و شبہ کا دریچہ کھلا نہیں رکھنا چاہتے۔ اشتراکی حقیقت نگاری یہی تقاضہ شعر و ادب سے کرتی ہے کہ اس میں اشتراکیت پر غیر متزلزل ایمان کا واضح اظہار ہو۔ اس مسئلے پر مارکس سے رجوع کیا جائے تو ایک دوسری حقیقت ہاتھ آتی ہے۔ اپنی بیٹیوں لآرا اور جنی کے ساتھ ایک کھیل میں مارکس ان کے بعض واحد المرکز سوالات کے جواب میں جو کچھ کہتا تھا وہ ''اعترافات'' کے عنوان سے شائع ہو چکا ہے۔ ان سے تشکیک پر مارکس کے مستحکم ایمان کا انکشاف ہوتا ہے۔ ''اعترافات'' میں سے چند سوالات اور ان کے جواب

حسب ذیل ہیں:

مرد میں تمہاری پسندیدہ صفت	قوت
عورت میں تمہاری پسندیدہ صفت	کمزوری
تمہاری اپنی بنیادی صفت	ایک وقت میں ایک مقصد
تمہارا مسرت کا تصور	جدوجہد
تمہارا بدحالی کا تصور	غلامی
تمہارا پسندیدہ اصول	کوئی بھی شے جو انسانی ہے میرے لیے اجنبی نہیں
تمہاری پسندیدہ ضرب المثل	ہر شے پر شک کرو۔(71)

اب کہ سائنس کا غرور بے جا ٹوٹ چکا ہے اور اضافیت کے نظریے نے زمان و مکاں کی حیثیت بدل دی ہے، کسی بھی شے یا حقیقت یا قدر کو مطلق تصور کرنا ایک غیر عقلی رویے کا شکار ہونا ہے۔ شک کی گنجائش کسی نہ کسی سطح پر ہر اس حقیقت یا مظہر یا شے میں موجود ہوتی ہے جس میں تشکیک کا اظہار کیا جائے۔ لیکن اشتراکیت ایک معینہ نصب العین، نظریے اور معیار اور تصور اقدار میں تشکیک کو ہمیشہ سیاسی معنی پہناتی ہے اور اس کے پس پشت نئے انسان کے ذہنی مزاج اور نئے حالات کی پیچیدگیوں کی کسی حقیقت کا سراغ نہیں ڈھونڈ پاتی۔ جدیدیت نئے انسان کی پریشاں خیالی کا سبب گوموں کی اس کیفیت کو قرار دیتی ہے جو مختلف السمت اور مختلف المرکز عقاید، نظریات، حقائق اور وقایع کی دنیا میں اپنی راہ نہ پانے کا ردعمل ہے۔ کوئی بھی حقیقت بجز ہر حقیقت میں تشکیک کی ایک دائم و قایم لہر کے، موجودہ انسانی زندگی کی متضاد و متصادم حقیقت کا شافی جواب نہیں دے سکی۔ اشتراکیت نے ہر سوال کا جواب مہیا کرنے کی قدرت کے دعوؤں میں ادب اور فن کے سوالات کو بھی اپنے زیر نگیں سمجھ لیا۔ اسی لیے مارکسی جمالیات تخلیقی تجربوں کی فنی تقویم کے برعکس، ان کے فکری مسائل پر بحث کو سب کچھ سمجھتی ہے اور اس بحث کا دائرہ بھی اشتراکیت کے سیاسی اور سماجی تصورات کی حدوں سے آگے نہیں پھیلتا۔ اشتراکیت کی سیاسی رجائیت پسندی آزادانہ فکر کا احتساب اس لیے کرتی ہے کہ کہیں اس کا خاتمہ اشتراکی مقاصد اور طریق کار ہی میں شک پر نہ ہو۔ نئی حسیت ایک دوسرے سے ٹکراتی ہوئی حقیقتوں کے شور میں عدم تیقن کی ذہنی کیفیت سے عبارت ہے۔ بیسویں صدی کے تمام فلسفیوں نے اس عدم تیقن کے اسباب کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ جدیدیت جن فلسفیانہ تصورات سے ذہنی ربط رکھتی ہے وہ سب کے سب اس عہد کے گم کردہ راہ انسان کی الجھنوں اور اس کی اندرونی پکار اور عدم تیقن کے باعث اس کی غیر محفوظیت کی تفہیم کے لیے مطالعے کی کوئی نہ کوئی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ اسی لیے ان فلسفوں کو ایک حد تک ادبی فلسفے کہنا مناسب ہوگا۔ جدیدیت شاعری کو فلسفے یا مذہب کا نعم البدل نہیں سمجھتی تاہم اسے اس خلا کو

پر کرنے کے ایک قوی الاثر مظہر کی شکل میں دیکھتی ہے جو منظم مذاہب اور نظریوں کی شکست و ریخت کے باعث پیدا ہوا ہے۔ تشکیک جدیدیت کا فلسفہ نہیں، نئے انسان کی ایک تجرباتی صداقت ہے۔ جدیدیت شاعری کو اس تشکیک کے زائیدہ غم انگیز احساس یا حزن آمیز آسودگی کا فنی اظہار بناتی ہے اور اس اعتراف پر شرمندہ نہیں ہوتی کہ شاعری یا ادب یا فنون نے زندگی کے مادی تقاضوں کی تکمیل میں کوئی کامیابی حاصل نہیں کی، تا وقتے کہ ان کی حدیں صحافت اور سیاست سے نہ جا ملیں، اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب شعر و فن کے حقیقی منصب کو فراموش کر دیا جائے اور زندگی کی ادھوری (یعنی صرف مادی) صداقتوں کو پوری زندگی سمجھ لیا جائے۔

سارتر نے موجودہ عہد کے فن کار اور یساریت کو ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم بتایا ہے لیکن فکر سے ہٹ کر جب وہ شعر و ادب کے فنی اور تخلیقی مسایل کی طرف بڑھتا ہے تو بار بار اپنی تردید کرتا ہے۔ مثلاً یساریت میں اپنے ایقان اور سماجی وجودیت پر اپنے غیر متزلزل ایمان کے باوجود وہ یہ بھی کہتا ہے کہ جو شخص مخصوص حقایق کا اظہار مخصوص سانچوں میں کرتا ہے ادیب کہلانے کا مستحق نہیں ہے۔(72) یہی وجہ ہے کہ سارتر شاعری کو ترغیبی ادب یا وابستگی کے ادب کی شرطوں سے آزاد سمجھتا ہے کیوں کہ شاعری نہ تو مخصوص حقایق کی آمریت کو تسلیم کرتی ہے نہ مخصوص صیغۂ اظہار (سانچوں) کی۔ سارتر کے ادبی تصورات کا جائزہ اس مقالے کے دوسرے باب میں لیا جا چکا ہے اس لیے فی الوقت اس کے فکری تناقضات سے سروکار نہیں۔ یہاں صرف اس اعادے کی ضرورت ہے کہ سارتر ترغیبی ادب کی تبلیغ کے باوصف شاعری کو تبلیغ و تلقین سے اس لیے گراں بار نہیں قرار دے سکا کہ بقول اس کے شاعر زبان کو "استعمال" کرنے سے انکار پر بھی قادر ہوتا ہے یعنی زبان کو وسیلہ بنانے کے بجائے مقصد بنا دیتا ہے۔ اپنی تخلیقی بصیرت کی رہبری میں کسی لفظ کو کسی بھی تاثر سے ہم کنار کر سکتا ہے اور سبز کو محض سبز نہیں سمجھتا۔

جدیدیت نے حقیقت پسندی کے دائرے کو وسیع کیا ہے۔ اس سے انحراف نہیں کیا۔ حقیقت سے انقطاع ادیب کو ہاتھی دانت کے اس مینار میں پہنچا دیتا ہے جہاں دنیا سے اس کے تمام رشتے ٹوٹ جاتے ہیں۔ لیکن اشتراکی حقیقت نگاری حقیقت کا جو تصور پیش کرتی ہے اس میں مکمل آلودگی بقول کامیو ادب کو سیاست کے زنداں میں ڈال دیتی ہے جہاں اس کی انفرادیت کا شجر سوکھ جاتا ہے اور رفتہ رفتہ ہواؤں میں بکھر جاتا ہے۔(73) جدیدیت نے اسی لیے سریت اور مادیت کے درمیان اپنی راہ نکالی ہے جہاں وہ دونوں سے تعلق برقرار رکھ سکے۔ لیکن کسی ایک سے مغلوب نہ ہونے پائے۔ یہ فن کا راستہ ہے جس میں فن کار بیرونی حقیقت اور اپنی انفرادیت یا کائنات اور ذات کے باہمی توازن کو قایم رکھتا ہے۔ حقیقت کے اشتراکی تصور کے ضمن میں یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ اشتراکیت حقیقت کو صورت حال یا موجود حقیقت (Being) سمجھنے کے بجائے اسے اپنے پروگرام اور نصب العین کی روشنی

میں محض ایک وجود پذیر حقیقت (Becoming) سے تعبیر کرتی ہے۔ اقدار کی ضرورت فی الاصل انسانی صورت حال یا عمل میں ہے نہ کہ ان ادوار میں جو انسان کی گرفت سے آزاد، مستقبل کی گود میں پڑے ہوئے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے اشتراکی حقیقت نگاری کو دیکھا جائے تو جدیدیت کی نئی حقیقت پسندی کے مقابلے میں اس کی حیثیت ایک مثال پرست نظریے کی ہو جاتی ہے۔

بیشتر صورتوں میں کسی نظریے میں مکمل ذہنی سپردگی ذہنی انفعالیت ہی کی ایک شکل بن جاتی ہے۔ یوتشنکو کہتا ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری اسی ادیب کی خلاقانہ استعداد سے مطابقت رکھتی ہے جو سوشلزم، کمیونزم اور ہیومنزم کے تصورات کی مکمل حمایت کرتا ہے اور ان کی اشاعت میں عملی حصہ لیتا ہے۔ (74) دراصل یہ مارکس کے اس نظریے کی بازگشت ہے کہ (فلسفیوں کے لیے) سوال دنیا کی تعبیر کا نہیں اس کو بدلنے کا ہے۔ مارکس نے جس سیاق وسباق میں یہ بات کہی تھی، اشتراکی حقیقت نگاری کے مفسر اس کو بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں اور من وعن اسے ادبی اور تخلیقی اظہار پر منطبق کرنا چاہتے ہیں۔ اس معاملے میں ان کی انتہا پسندی اور خوش گمانی اس حد تک جا پہنچی ہے کہ فنی اور جمالیاتی اصولوں کو ادبی مطالعے میں بروئے کار لائے بغیر وہ ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ادب کی حلقہ بندی کر دیتے ہیں۔ جدیدیت فکری سطح پر گو کہ اشتراکیت سے اختلاف کے کئی پہلو رکھتی ہے، تاہم، چوں کہ اس کی بنیاد ادبی اقدار پر قایم ہے اس لیے جدیدیت ان ادیبوں کو بھی اپنے حلقے میں قبول کرنے پر آمادہ ہوتی ہے جو اس سے ذہنی مغایرت رکھتے ہیں۔ یوتشنکو کو آواں گارد حلقوں میں جو مقبولیت حاصل ہے یا روس کے شعرا میں ووزنے سنسکی، دونوکوروف اور روایتی ہیئتوں میں انتہائی ذاتی لہجے کی شاعرہ اخماتووا کی تخلیقی صلاحیتوں کا غیر ترقی پسند حلقوں میں اعتراف، اس حقیقت کا ضامن ہے کہ جدیدیت فکری اختلافات کو ادب کی تقویم کے معاملے میں پس پشت ڈال دیتی ہے۔ اردو کے جدید تر حلقوں میں فیض، اختر الایمان، مخدوم اور دوسرے کئی وابستہ شاعروں کی پذیرائی جدیدیت کی اسی کشادہ قلبی کی مظہر ہے۔ ان شعرا کا فنی شعور اپنے نظریات اور ذہنی وفاداریوں کی سطح سے ارتفاع کا بھی پتہ دیتا ہے۔ جمالیاتی زاویۂ نظر سے جدیدیت اس شعور کا تقاضہ کرتی ہے جو اگر کسی مسلک کا پابند ہو بھی تو اپنے اظہار میں ان پابندیوں کو عبور کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ لیکن ترقی پسندی کی ادعائیت نے ایک عرصے تک اختر الایمان کو زیر عتاب رکھا اور اشتراکی حقیقت نگاری کے بے لوچ معیار سے فیض کی روگردانیوں کو نامطبوع گردانتی رہی۔ راولپنڈی سازش کیس کے سلسلے میں گرفتاری کے بعد جیل سے فیض نے رضیہ سجاد ظہیر کے نام ایک خط میں لکھا تھا:

> آپ کی فرمائش پر بنے (سجاد ظہیر) نے میری نئی اور ''فضول'' سی نظم غالباً آپ کو بھیج دی ہے۔ میں نے منع کیا تھا کہ مت بھیجنا۔ کہیں علی سردار جعفری کی نظر

پڑ گئی تو مجھ پر تنزل کا فتویٰ لگا دے گا۔ یوں بھی لوگ کہیں گے کہ ہمیں جیل میں بیٹھ کر محض گل وبلبل کی سوجھ رہی ہے حالانکہ لکھنے کو اور اتنی باتیں رکھی ہیں۔ بہر صورت آپ باتیں بناتے رہیے۔ ہمارا جیل میں اگر عاشقانہ شعر لکھنے کو دل چاہے گا تو ضرور لکھیں گے۔(75)

ترقی پسندی کی اسی ادعائیت سے تنگ آ کر کئی شعرا رفتہ رفتہ اشترا کی حقیقت نگاری کے مرکز سے دور ہوتے گئے۔فروزاں کے دیباچے میں جذبی نے اس بات کی شکایت کی کہ ترقی پسند حضرات نے اپنے موضوعات کی دنیا اتنی سمیٹ لی ہے کہ صرف سیاست کو ترقی پسندی سمجھنے لگے ہیں اور شاعری میں حسن وعشق کا ذکران کے نزدیک ایک ناقابل معافی گناہ ہے۔خود ترقی پسندوں میں سجاد ظہیر اور ڈاکٹر عبدالعلیم نے ادب پر سیاست کے اس احتساب اور ادب کو سیاسی حربے کے طور پر استعمال کرنے کی مذمت کی (صبا، حیدرآباد، جون، جولائی1956ء اور ماحول، دہلی شمارہ نمبر14 /13)نسبتاً کم عمر شعرا میں کئی ایک جو اپنی ادبی زندگی کے اوائل میں ترقی پسند تحریک سے ذہنی اور جذباتی قرب رکھتے تھے بدلتی ہوئی فضا میں ترقی پسندی پر اپنا اعتماد قایم نہ رکھ سکے اور سیاست کے غلو کی حد تک بڑھتے ہوئے تسلط کے باعث ترقی پسندی سے منحرف ہوتے گئے۔چند اقتباسات دیکھیے:

1-ہندستان میں مغربی حکومت کے قیام کے بعد جب نئی تعلیم اور نئی تہذیب کا چرچا ہوا تو ہمارے شاعروں نے تصوف، اوہام پرستی، مافوق الفطرت قوتوں پر یقین یا عشق پیشگی، رندی اور دیوانگی کے تصورات سے کنارہ کشی اختیار کر کے کچھ نئے تصورات کو جنم دیا۔وہ تصورات جن کا تعلق مادی زندگی کی فلاح و بہبود اور زمانۂ حاضر کے مسائل کا حل تلاش کرنے سے تھا۔حالی سے لے کر تقسیم ہند کے کچھ دنوں بعد تک ہمارے شعرا کے لیے یہ تصورات اور ان تصورات سے وابستہ مسلک یا نصب العین کا تصور ذہنی سہارے کا کام دیتا رہا۔ایک عقیدے کے ختم ہونے کے بعد انسانی ذہن کو جس اذیت اور کرب کا سامنا کرنا پڑتا ہے وہ اس نسل کے حصے میں نہیں آیا، کیوں کہ ان کی جگہ ایسے عقیدوں نے لے لی تھی جنہیں شاعر اپنے گزشتہ عقاید کا نعم البدل سمجھ سکتا تھا۔اس دور میں گذشتہ عقاید سے انحراف یا بغاوت نے خود اپنی جگہ ایک مسلک یا عقیدے کی جگہ لے لی تھی۔یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہے۔یہ شاعری عام طور پر بیانیہ، خطیبانہ اور پیامیہ ہے اور اس کی منطق بہت سیدھی سادی ہے۔یہ شاعری یا تو تلقین وتبلیغ کرتی ہے یا جذبات واحساسات کو براہ راست اکساتی ہے۔حب وطن، اتحاد، قومی آزادی، جمہوریت، اشترا کی سماج، نئی صبح،

سرخ سویرا، بغاوت، تخریب، انقلاب اور اس طرح کے بہت سے نعرے اور نشے موجود تھے اور ہمارا شاعر انھیں کے سہارے زندگی کی تلخیوں اور ناہمواریوں کو جھیلتا یا ان کے بارے میں اپنے ردِعمل کا اظہار کرتا تھا۔(76)

2-اردو زبان کی بیشتر ترقی پسند شاعری خطِ مستقیم کی شاعری ہے اور طے شدہ نقطۂ آغاز سے طے شدہ نقطۂ انجام اور طے شدہ نتائج کی شاعری ہے اور ان طے شدہ نتائج کو پیش کرنا شاعروں کا شعری پروگرام ہے۔فیض کی شاعری کی مقابلتاً زیادہ اثر انگیزی اسی مفاہمت کا نتیجہ ہے جو فیض نے روحانی آویزش اور خطِ مستقیم کے درمیان قایم کرلی ہے......

ترقی پسند نقطۂ نظر کے نقادوں اور شاعروں کا خیال ہے (خاص طور پر سردار جعفری صاحب کا) کہ نیا شاعر بھی ترقی پسند شاعر سے مختلف نہیں ہے۔اس کی نظم کا مواد بھی ترقی پسند شاعروں کی طرح پہلے سے طے شدہ ہے۔نہ صرف یہ بلکہ اردو کے نئے شاعر اپنے خیالات ہر قسم کے مشکوک اور غیر مشکوک طریقوں سے مستعار لیتے ہیں۔اس لیے اس حمام میں سب ننگے ہیں۔یہ بات شاید صحیح ہے کہ ہم سب کے نتائج طے شدہ ہیں۔لیکن ایک بنیادی فرق ہے۔ترقی پسند شاعروں کے نتائج انفرادی طور پر اپنی اپنی سطح پر طے شدہ ہیں۔اگر ان میں کچھ یکساں باتیں ہیں تو وہ ان کے لیے کسی انجمن یا کسی ادارے نے طے نہیں کی ہیں۔ان خارجی عوامل کی دین ہیں جو ہم سب پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔(77)

3-تشکیک کے اس مثبت رجحان میں آئندہ کے تصورات واقدار تک پہونچنے کا امکان بھی ہے اور مستقبل کی صورت گری کی قوت بھی۔اس اصطلاح کی پوری معنویت پر غور کیے بغیر اسے موردِ الزام ٹھہرا لیا گیا۔اپنے ادب کے اشتراکی ناقدین کی طرح میں یہ ماننے کے لیے تیار نہیں ہوں کہ آج ہمارے ذہنی افق پر ہر چیز اس لیے واضح اور روشن ہے کہ مشرق کے کناروں سے سرخ سویرا جھانک رہا ہے......ترقی پسند تحریک نے مذہب کی جگہ مارکسزم کا عقیدہ دیا اور اس پر ایمان بالغیب لانے کی شرط رکھی گئی۔آج بہت سے پرانے ادیب بھی اس زمین کو کھو چکے ہیں جس پر وہ کل تک کھڑے تھے۔ہنگری کا ہنگامہ، پاسترناک کی کتاب پر ردوقدح۔اسٹالن کے بت کا

ٹوٹنا، روس اور چین میں آئے دن کی تبدیلیاں اگر اعتقاد چھین نہ لیں تو بھی یقین کو تو متزلزل کرتی ہی ہیں......(78)

4- بے شک سماج اور اس کی ملکہ معظمہ سیاست نے میرے ذہن و احساس کی پرورش اور تعلیم و تربیت میں اور میری شخصیت اور کردار کی نشو و نما میں بہت اہم حصہ لیا ہے۔ ابراہیم نے آذر کے سائے میں پرورش پائی تھی مگر اس صاحب نظر نے "دین بزرگاں خوش نہ کرد" سماج اور سیاست سے میرے ذہن و بدن کو غذا ملی ہے لیکن غذا کا اظہار تشکر کھٹی ڈکار لے کر نہیں کیا جاتا۔

میں سماج کا نہ دشمن ہوں نہ حریف۔ میں ایک فرد ہوں اور فرد سماج کی بنیادی اور مرکزی اکائی ہے۔ میں نزاع کا خواہاں نہیں لیکن یہ ضرور چاہتا ہوں کہ سماج میری زندگی کے اندر تک تانتیں نہ پھیلائے۔ میرے آنگن میں نعرے سے نہ لگائے۔ میری خوابگاہ میں تاک جھانک نہ کرے۔ میرے مطالعے کے کمرے پر پہرے دار نہ بٹھائے۔ میری عینک کا انتخاب میرے ڈاکٹر پر چھوڑ دے۔ میرے لیے عقاید اور الفاظ کا انتخاب نہ کرے۔ میرے لیے سیرگاہوں کا تعین نہ کرے اور میری شاعری کو اپنے استعمال کی شے اور اپنا آلۂ کار نہ سمجھے۔(79)

ان اقتباسات کا حوالہ اس لیے دیا گیا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے ثبات میں تزلزل اور اس تحریک سے رشتوں میں تخفیف کے اسباب پر اپنے افراد کی شہادت بھی سامنے آ جائے جن میں سے بیشتر کے لیے یہ تحریک ایک ذاتی تجربہ تھی۔ ترقی پسندی سے جدیدیت کا تصادم فکر اور صیغۂ اظہار دونوں محاذوں پر ہوا کیوں کہ جدیدیت فکر اور فن کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتی۔ وہ کسی معینہ فکر کی طرح معینہ صیغۂ اظہار کی وکالت بھی نہیں کرتی۔ لیکن اس کا پہلا اور آخری تقاضہ شاعری سے یہی ہے اس کی اساس بننے والا ہر تجربہ ذاتی طرز احساس و اظہار کے حوالے سے منکشف ہو۔ اس میں سیاسی اور صحافتی مضامین کی خطابت، سہل پسندی، اور سوقیانہ پن نہ ہو۔ وہ قطعیت اور خوش گمانیاں نہ ہوں جو نئے ذہنی اور تہذیبی ماحول میں کب کی متروک ہو چکیں۔ جدیدیت ہر شعری تجربے کو فنی اور جمالیاتی اصولوں کی روشنی میں دیکھنے کی طالب ہوتی ہے اور سیاسی یا غیر سیاسی، مادی یا سری، مذہبی یا غیر مذہبی موضوعات کی حلقہ بندی کر کے شاعر کو کسی معینہ انتخاب پر مجبور نہیں کرتی۔ ترقی پسندی فن کو بھی اشتراکی نظریے اور مقصد کے آئینے میں دیکھتی اور دکھاتی ہے۔ اسی لیے اشتراکی حقیقت نگاری کے ترجمان جب جدیدیت اور نئی شاعری پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس کے نمائندوں میں جا بجا نظری، اصولی اور فنی معیاروں کے سوال پر اختلافات دکھائی دیتے ہیں

اور وہ جدیدیت کی کوئی قطعی تعریف متعین نہیں کر پاتے تو فی الاصل وہ جدیدیت کی حقیقت کا اعتراف کرتے ہیں۔ جدیدیت کا مطمح نظر یہ رہا ہی نہیں کہ مختلف افراد کو کسی ایک فکری محاذ پر یکجا کیا جائے۔ یہ نہ تحریک ہے نہ نظریہ نہ مذہبی عقیدہ، یہ ایک مظہر ہے نئے انسان کی عالمگیر الجھنوں اور ان کی وساطت سے انسانی وجود کے لازماں مسائل تک پہنچنے کا۔ اوپر جو چار اقتباسات دیے گئے ان کے اساسی نکات یہ ہیں کہ (1) جدیدیت اشتراکی حقیقت نگاری کے برعکس معینہ مقاصد اور نتائج کی شاعری کی موید نہیں ہے۔ (2) جدیدیت اجتماعی نتائج پر انفرادی نتائج کی فوقیت تسلیم کرتی ہے اور تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور ابہام کے پیش نظر شعری اظہار کی عدم قطعیت اور حجاب آمیزی کو فطری سمجھتی ہے۔ (3) ترقی پسند تحریک نے مارکسزم پر ایمان بالغیب کا تقاضہ کیا تھا۔ جدیدیت نے عقیدوں کی شکست کے شور سے سر نکالا ہے۔ (4) جدیدیت ترقی پسندوں کے برعکس شاعری کو سماج کے استعمال کی شے نہیں بناتی۔ اس لیے اسے ان معیاروں پر جانچنا بھی نامناسب ہے جو سماجی مسائل اور معاملات کے لیے قائم کیے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں معنی خیز اور دلچسپ بات یہ ہے کہ شعر و ادب اور فنون کی طرف یہ رویہ جدیدیت کے ترجمانوں یا نئے شاعروں سے ہی مخصوص نہیں ہے۔ اس ضمن میں مارکس بھی ان ہی کا ہمنوا دکھائی دیتا ہے۔

لیکن جیسا کہ اس باب میں پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، مارکسی نقاد اور ادیب شعر و ادب کے معاملے میں جدیدیت کے ترجمانوں کی بہ نسبت مارکس سے کہیں زیادہ فاصلے پر نظر آتے ہیں۔ ٹالسٹائی کو اس کی مذہبیت کے سبب لینن نے مورد الزام ٹھہرایا اور ٹالسٹائی نے مارکسزم کے معینہ اخلاقی ضوابط کے پیش نظر شیکسپیئر جیسے آفاق گیر اور لازوال ادیب کو ایک اوسط درجے کے ادیب کی حیثیت کا مستحق بھی نہیں سمجھا۔ (80) اشتراکی حقیقت نگاری اور مارکسی جمالیات نے ایک ادبی نظریے کی شکل میں عالمگیر سطح پر شعر و ادب کا احتساب کیا۔ اشتراکی ممالک میں شاعر اور ادیب اپنی حکومتوں کے عتاب کا شکار ہوئے۔ یکم جولائی 1973ء کی ایک اخباری رپورٹ کے مطابق سوویت روس میں مشتبہ ادیبوں کے مسودے چرا لیے جاتے ہیں اور انھیں اشاعت کی اجازت نہیں ملتی۔ سولزے نٹ سن کی تمام موجودہ اور آئندہ تخلیقات پر یہ پابندی عاید کر دی گئی ہے کہ وہ روس میں شائع نہ ہوں اور جو کتابیں روس میں شائع نہ ہو سکیں، بیرونی ممالک کو بھی نہیں بھیجی جا سکتیں۔ چیکوسلواکیہ اور پولینڈ کے واقعات اور لوکاچ کی موت نے مارکسی فلسفے کے کسی وسیع النظر ادبی مفسر کے ورود کا امکان بہت کمزور کر دیا ہے۔ عملیات، فنون، سیاسی اقتصادیات اور قانون کے شعبوں میں روس اور مشرقی یورپ کے ممالک رفتہ رفتہ ایک شدید نا آسودگی کے شکار ہوتے جا رہے ہیں۔ صنعتی معاشرے کی عام ذہنی اور جذباتی فضا کے سائے اب ان ممالک میں بھی لرزاں دکھائی دیتے ہیں۔ صنعتی توسیع کے ساتھ ذہنی اور روحانی خلا کا احساس بڑھا ہے چنانچہ اشتراکی حکومت کے سامنے مسلمہ مقاصد کے تحفظ کی خاطر اب بجز اس کے کوئی اور راستہ نہیں رہ گیا ہے کہ "دانشوروں کو خاموشی یا قید یا جلاوطنی یا خودکشی میں سے

کسی ایک کے انتخاب پر مجبور کر دیا جائے۔"(81) انفرادیت کو برقرار رکھنے کا ایک وسیلہ تنہائی سے ذہنی سمجھوتہ ہے لیکن مبہم اقتصادی قوتیں فن کار کی انفرادی آزادی کو پسپا کر دیتی ہیں اور اشتراکی حکومتیں اس آزادی میں تخفیف کیے بغیر بقول آرول اپنی راہ طے نہیں کر سکتیں۔ ذہنی آزادی پر احتساب کا جواز ان کے نزدیک یہ ہے کہ سماجی تربیت کے لیے انفرادیت کے احساس کو زائل کرنا ضروری ہے۔ چنانچہ وہ شاعر اور ادیب جو اپنی انفرادیت کا سودا کرنے پر آمادہ نہیں ہوتے، مجرم سمجھے جاتے ہیں۔ اشتراکیت اپنے مخالف کو کسی قیمت پر مخلص اور ایمان دار نہیں مانتی۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے ترجمان غیر اشتراکی ادیب کو ادیب نہیں سمجھتے۔ وہ کہتے ہیں کہ سچی آزادی ایک غیر طبقاتی سماج ہی میں حاصل کی جا سکتی ہے۔ لیکن دشواری یہ ہے کہ سچی آزادی سے ان کی مراد صرف اشتراکی اقدار و افکار کی اشاعت کی آزادی ہے۔

ادب اور احتساب کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے آرول نے لکھا تھا کہ سائنس کی کسی درسی کتاب کو غلط ٹھہرانا یا اسے من گھڑت قرار دینا ناممکن ہے لیکن ادب اور تاریخ کے سلسلے میں یہ الزام بہت سہل ہے۔ اسی لیے ادیبوں اور مؤرخوں کے مقابلے میں سائنس داں حکومتوں کے عتاب سے نسبتاً محفوظ رہتے ہیں، تاوقتیکہ ان کی وفاداریاں کسی اور حکومت سے نہ ہوں یا وہ سماجی مسائل پر آزادانہ اظہار کے مرتکب نہ ہوں۔ اشتراکی ادیب مادی خوش حالی اور ذہنی سکون کو لازم و ملزوم تصور کرتے ہیں۔ وہ سرمایہ دار ملکوں کے غیر اشتراکی ادیبوں کو بورژوا سیاست کا غلام بھی کہتے ہیں اور ان کی تخلیقات میں تنہائی، نامرادی اور فنا پرستی کے میلانات پر بھی معترض ہوتے ہیں۔ وہ ادیب سے احتجاج کے متمنی بھی ہوتے ہیں لیکن اس کے سامنے یہ حد بھی مقرر کر دیتے ہیں کہ احتجاج کا رُخ اشتراکیت یا اشتراکی حکومتوں کی طرف نہ ہو۔ پھر احتجاج کا معیار بھی ان کے نزدیک یہ ہے کہ اس کا اظہار عملی انقلاب کی صورت میں ہو۔ خاموشی اور افسردگی کے گہرے اور معنی خیز احتجاج کی حقیقت ان کی نگاہوں سے اوجھل رہتی ہے۔

اشتراکی معاشروں میں افسردگی یا تنہائی یا لاحاصلی کا اظہار کرنے والے شاعروں اور ادیبوں پر وہ سماج دشمنی کا الزام عاید کرتے ہیں اور ان کے ذہنی تجربوں کو غیر فطری یا غیر حقیقی قرار دیتے وقت یہ بھول جاتے ہیں کہ آفاقی اور عالمگیر ذہنی اور روحانی ناآسودگی کا احساس بیشتر صورتوں میں اسی وقت عام ہوتا ہے جب حصول معاش کی جد و جہد سے لوگ آزاد ہوں اور اپنی ذات اور دنیا کے روابط پر غور و فکر کی مہلت انھیں میسر ہو۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں مغربی ادیبوں کے یہاں "زوال اور انسانی بنجر یا ناگ پھنی کی علامتوں میں افسردگی کا دائم احساس یا کھوئے ہوئے عقیدے کی بازیافت کا جذبہ یا ناممکن الحصول تہذیبی معیاروں سے ذہنی وابستگی کا تاثر" محض اس لیے رونما ہو سکا کہ جنگ کے شعلوں سے انھیں نجات مل چکی تھی اور اجتماعی موت کے آسیب سے بچ کر وہ اپنی زندگی سے چمٹے ہوئے ایک نسبتاً خاموش اور" آرام دہ عہد میں سانس لے رہے تھے۔" شاعر اگر جہد معاش میں مصروف ہو تو

اندیشہ یہ ہے کہ اس کی شاعری بھی مادی ضرورتوں کا نعرہ بن کر رہ جائے گی یا بقول آروِل "خالی پیٹ رہ کر ہی دنیا کی طرف سے افسردگی کے اظہار پر طبیعت مائل ہوتی ہے نہ اس کے بارے میں سوچنے کی مہلت ملتی ہے۔"(82) فن کے بارے میں یہ تصور محض ایک واہمہ ہے کہ اس کی تخلیق کسی اضطراب آسا لمحے میں شعور کو مس کیے بغیر الہامی طریقے سے اپنے آپ ہو جاتی ہے۔ تخلیق کا عمل بلاشبہ اس قدر پیچیدہ ہے کہ منزل بہ منزل اس کی منطقی توجیہہ و تعبیر دشوار ہے تاہم فن شعور کے مکمل ارتکاز کے بغیر رنگ و سنگ یا حرف و صوت کی انوکھی، تازہ کار اور کامل ہیئتوں میں نہیں ڈھل سکتا۔ اعلیٰ فن کاری کا امتحان یہ ہے کہ وہ تعبیر کو تخلیق بنا دے، ذہنی جودت اور آگہی کے غیر رسمی اظہار کا میلان عالمگیر سطح پر شعرا کے یہاں پہلی جنگ عظیم کے شعلے ٹھنڈے ہونے کے بعد ہی عام ہوا۔ استعاراتی و اساطیری اظہار، زبان کے غیر متوقع استعمال، علامت سازی اور پیکر تراشی، انفرادی لہجے کی جستجو اور شعری عمل میں حواس کی تمام قوتوں کو بروئے کار لانے کا رجحان، اس دور کے مادی اور ذہنی اسباب دونوں سے یکساں ربط رکھتا ہے۔ اس فنی اور تخلیقی بیداری کے نشانات خود روس میں اب واضح ہوتے جا رہے ہیں اور خالص فنی بنیادوں پر یوتیشنکو تک کی تنقید اب کی جانے لگی ہے جسے روس کے سرکاری شاعر کی حیثیت بھی حاصل ہے۔ نکولائی گومیلوف جسے بالشویک دشمن سرگرمیوں کے جرم میں 1921ء میں پھانسی دے دی گئی تھی اور جس کی تخلیقات کی اشاعت پر پابندی عاید تھی، اب اس کی نظموں کے مجموعے جدید تر حلقوں کی طرف سے شایع ہو رہے ہیں۔

اشتراکی حقیقت نگاری نہ صرف یہ کہ ان حقائق سے منحرف ہے، اس نے کبھی ان کے سنجیدہ ادبی اور تخلیقی تجزیے کی طرف بھی توجہ نہیں دی۔ چنانچہ اشتراکی مقاصد کی اشاعت کے پیش نظر، شولوخوف جیسے ممتاز ادیب اب تک اس خیال کے موید ہیں کہ سچا ادب وہی ہے جسے سمجھنے میں قاری کو ذہن پر زور ڈالنے کی ضرورت نہ محسوس ہو۔ اردو میں ترقی پسند مصنفین کی پانچویں کانفرنس (بھیمڑی) میں اسی معیار کو نئے منشور کا حصہ بنایا گیا تھا اور بعض ترقی پسند یہ سمجھنے لگے تھے کہ ادب عوامی بھی ہو اور عوام کی زبان میں بھی ہو، کیوں کہ عوام میں وہی صیغۂ اظہار مقبول ہو سکتا ہے جو عوام کی لسانی آگہی اور سطح شعور سے مطابقت رکھتا ہو۔ سردار جعفری نے یہ کہا کہ "صرف مزدور اور شاعر تخلیق کرتے ہیں۔ اگر ہمارا اور ان کا اتحاد نہیں ہوا تو ان کی تخلیق نامکمل رہ جائے گی اور ہماری تخلیق بھونڈی اور جھوٹی ہوگی۔ اس لیے ادیبوں اور مزدوروں (عوام) کا اتحاد تخلیقی اتحاد ہے۔"(83) لیکن شاعری میں عوامی زبان کی منطق کو وہ بھی قبول نہ کر سکے اور اس ضد کو کہ "ہم عوام کے ادیب ہیں۔ اس لیے ہم کو اسی سطح پر لکھنا چاہیے جس سطح پر عوام کا ذہن ہے" محض ذہنی کجروی سے تعبیر کیا۔ انھوں نے گرچہ فنی اصولوں کو بورژوا احمقانہ قرار دینے کے میلان کی مذمت بھی کی لیکن ان شاعروں کو، جو اشتراکیت کے سماجی اور سیاسی نظریے کو فن پر مسلط کرنے کے

خلاف ہیں، صرف ہیئت پرست کا درجہ دیا۔(84) یگوروف کا الزام بھی یہی ہے کہ اشتراکیت کے منکر فن کے خالق نہیں ہو سکتے اور وہ بورژوا طبقے کے لیے فن کے نام پر جنس بازار فراہم کرتے ہیں۔(85) یعنی مجموعی طور پر اشتراکی حقیقت نگاری شعر کی فنی اور جمالیاتی قدروں پر توجہ یا فن شناسی کے لیے ریاضت اور استعداد کی کسی سطح کے تقاضے کو اشتراکیت دشمنی بھی سمجھتی ہے اور عوام دشمنی بھی۔ اشتراکی ممالک میں فن اور انسان سب کی قدر و قیمت کا آخری فیصلہ چونکہ ان کی سماجی افادیت کی بنیادوں پر ہوتا ہے اس لیے انسان کی طرح فن بھی وہاں سماجی مشین کا ایک کارآمد پرزہ ہے۔ دانشور کی اصطلاح روس میں علمی سے زیادہ سماجی معنوں میں مستعمل ہے اور دانشور فی الاصل "ثقافتی پرولتاری" ہے۔ اسی لیے وہاں شاعر، تاجر، فن کار، انجینئر، سائنسداں، وکیل، ڈاکٹر اور عالم سب ایک ہی صف میں رکھے جاتے ہیں۔(86)

اگاسی نے جدید فن کی ایک پہچان یہ بتائی تھی کہ سماجی نقطۂ نظر سے عوام کو یہ دو حصوں میں منقسم کرتا ہے۔ ایک وہ جو اسے سمجھتے ہیں۔ دوسرے وہ جو نہیں سمجھتے۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے ترجمان اس تفریق کو نامناسب کہتے ہیں، گو کہ خود ترقی پسند شعرا کی تخلیقات کے بیشتر حصے کو عوام کے سامنے رکھ دیا جائے تو وہ ان کے لیے سہل الفہم نہ ہوگا۔ بہر نوع اشتراکی حقیقت نگاری یہی ذمے داری شاعری کے سپرد کرتی ہے کہ وہ اس نظام افکار سے عوام کو آگاہ کرے جس کی بنیاد پر اشتراکی معاشرے کے در و دیوار استوار کیے جا سکیں۔ جدیدیت قطع نظر اس کے کہ شعری اور فنی تخلیق کے لیے شاعر اور عوام کے اتحاد کو غیر ضروری ہی نہیں مہلک سمجھتی ہے، وہ فرد کو اس کے اجتماعی رشتوں کے علاوہ ذاتی رشتوں کے سیاق میں دیکھنے پر بھی زور دیتی ہے۔ یوں بھی عموماً یہی دیکھا گیا ہے کہ شعرا اپنی دلچسپیوں اور افتادِ طبع کے اعتبار سے عملی سیاست اور اقتصادیات کے اصولوں کو سمجھنے کی قابل لحاظ اہلیت نہیں رکھتے پھر عوام کے شعور کو جلا دینے کے ایسے ذرائع بھی موجود ہیں جو شاعری سے زیادہ مؤثر ہو سکتے ہیں۔ شاعری کو ماس میڈیا بنانا اور اس سے اخبار یا ٹیلی وژن کا کام لینا چنداں ضروری نہیں۔ عوام کی لسانی سوجھ بوجھ اور بصیرت کے سلسلے میں آڈن نے ایک اہم بات کہی ہے کہ ان کی گفتگو صرف چاروں طرف پھیلی ہوئی تنہائی کے خلا کو پر کرنے کا وسیلہ ہوتا ہے اور اس کا مقصد معنی یا جذبے کی ترسیل کے بجائے ایک سماجی ضرورت یا عادت کے تقاضے کی تکمیل ہوتا ہے۔ (87) کرکے گار کا خیال تھا(The Present Age) کہ فرد جس وقت عوام کے ہجوم کا حصہ بنتا ہے اپنے آپ سے جدا ہو جاتا ہے، اور اپنی ذات سے وابستگی اسی صورت میں ممکن ہوتی ہے جب وہ ہجوم کی نفسیات سے خود کو الگ رکھے۔ ہجوم یا تو بے رنگ ہوتا ہے یا اس کا رنگ اتنا عام ہوتا ہے کہ الگ الگ چہروں کی شناخت دشوار ہو جاتی ہے۔ شاعری یا فن کی نوعیت اگر کسی بھی سطح پر انفرادی ہے تو عوام سے اس کی مغایرت ناگزیر ہے۔ یہ عوام بیزاری نہیں بلکہ نقاط نظر اور ذہنی سطحوں کے تفاوت کا جبر ہے۔ واضح سمت اور مزاج رکھنے والی شاعری صرف ان

ادوار میں ممکن تھی جب شعرا شخصی حکومتوں یا سرمایہ داروں کی مراعات کے سائے میں پرورش پاتے تھے۔ موجودہ دور میں اس کی توقع صرف اس وقت کی جا سکتی ہے جب شاعری کو کسی معینہ نظریے یا عقیدے کا تابع کر دیا جائے۔ ازمنۂ وسطیٰ کی ثقافت اور فنون کو حکمرانوں اور مذہب کی سرپرستی حاصل تھی۔ پندرہویں صدی کی نشاۃ الثانیہ کا آغاز اسی ماحول میں ہوا تھا۔ سترہویں اور اٹھارویں صدی میں مذہب اور حکمرانوں کی جگہ تاجروں اور سرمایہ داروں نے لے لی اور فنون کی حوصلہ افزائی کرنے لگے۔ آج اشتراکی ممالک سے قطع نظر کرۂ ارض کے بیشتر حصوں میں، جہاں سروں پر کسی نظریے یا عقیدے یا فرمان کے جبر کا سایہ نہیں، اسی شعری مزاج کی نشو و نما ممکن ہے جس کا نہ کوئی واضح اور طے شدہ مقصد ہو نہ کوئی بندھا ٹکا صیغۂ اظہار۔ معاصر تہذیب طبعاً ہی نہیں ظاہری طور پر بھی افراط و تفریط، انتشار اور ابتری کی شکار ہے۔ بدنظمی اس کا نظم ہے اور بے ربطی اس کا سلسلہ۔ یہی منظر جدید فنون اور شاعری کے آئینے میں بھی منعکس ہوتا ہے۔ مستثنیات کی گنجائش ہر جگہ نکل سکتی ہے، تاہم شعر کا کوئی واحد اسلوب جو معاصر تہذیب کی بنیادی سماجی اور اقتصادی حقیقتوں اور طرز حیات سے منسلک قرار دیا جا سکے اور جو دوسرے تمام اسالیب کی مکمل نفی کر سکے، اس کی جستجو لا حاصل ہوگی۔

احساس اجنبیت (Alienation) کا مسئلہ بھی اسی تہذیبی ابتری سے مربوط ہے۔ گرد و پیش کی زندگی سے لاتعلقی کی خواہش یا بیزاری اور برہمی کا اظہار و احساس نئی شاعری میں معاشرے کے انتشار کا ردعمل ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری اس جاں گداز احساس اجنبیت کو فرضی بتاتی ہے یا زندگی کی سچائیوں سے فرار و انکار کا نتیجہ۔ حسب معمول اس میلان کو بھی اشتراکی ادیبوں نے بورژوا فن کے ایک مکروہ عنصر سے تعبیر کیا ہے کیوں کہ اشتراکیت کے جمہوری تصور سے اس کی عدم مطابقت نمایاں ہے۔ فشر کا خیال ہے کہ یہ احساس اجنبیت صرف اس لیے پیدا ہوا ہے کہ محنت اور ذرائع پیداوار کی مدد سے انسان فطرت سے جو رشتہ قایم کر سکتا ہے، بورژوا ممالک نے اس کی راہیں بند کر دیں۔ (88) اس سوال پر بھی مارکس کی نظر تمام مارکسی نقادوں کے مقابلے میں زیادہ گہری اور حقیقت میں ہے۔ اجنبیت (Alienation) کی اصطلاح ہیگل نے وضع کی تھی اور اسے ایک نفسیاتی اور عمرانی تناظر میں استعمال کیا تھا۔ مارکس نے اس اصطلاح کو سیاسی اور تہذیبی معنویت بخشی اور اسے صرف سیاسی مسائل تک محدود رکھنے کے بجائے انسان اور اس کی عملی زندگی یا اس کے معاشرتی روابط کی باہمی آویزش کے آئینے میں دیکھا۔ اس کے نزدیک احساس اجنبیت کی نمود کا اصل سبب یہ ہے کہ مزدور اپنی محنت کی پیداوار سے یوں منسلک ہوتا ہے گویا کسی اجنبی شے سے، کیوں کہ اس کی تقسیم کی نوعیتیں اور تخلیق کے مقاصد ناقص ہیں۔ یعنی اپنی ہی آفریدہ حقیقت دوسروں کے تسلط اور غلبے کے باعث اس کے لیے اجنبی بن جاتی ہے اور جذباتی رشتوں کا فقدان اسے اپنی ہی دنیا میں بیگانہ بنا دیتا ہے۔ اجنبیت کا یہ احساس نئے شاعروں کے یہاں جس طور پر رونما ہوا ہے اس کی نوعیت کی طرف

ایک تحتی اشارہ مارکس کے متذکرہ خیال میں مل جاتا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ مارکس نے اپنے خیال کی بنیاد محض اقتصادی رشتے پر رکھی تھی۔ جدیدیت اس مسئلے کو روحانی اور ذہنی تناظر میں بھی دیکھتی ہے اور اس کے مادی پہلوؤں کو مسترد نہیں کرتی۔ ایک اندھی تہذیبی دوڑ میں لگا ہوا فرد یہ محسوس کرتا ہے کہ اپنے ارادہ و عمل پر اسے وہ اختیار حاصل نہیں رہا جس سے انفرادیت غذا پاتی ہے۔ وہ کسی نظریے یا مسلک یا ملک یا قوم یا معاشرے کے لیے زندہ ہے۔ اس کے شب و روز ان مقاصد کے حصول کی سرگرمیوں میں صرف ہوتے ہیں جن سے وہ کوئی جذباتی تعلق قائم نہیں کر پاتا۔ اس جدوجہد میں اکثر اسے وہ راہ بھی اختیار کرنی پڑتی ہے جسے اس کے ضمیر کی تائید حاصل نہیں ہوتی۔ اس کی حیثیت ایک دیوہیکل مشین کے معمولی پرزے سے زیادہ نہیں رہ گئی ہے۔ وہ جو ہونا چاہتا ہے وہ نہیں ہے اور جو ہے اس پر قانع نہیں۔ اسی لیے ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی سطح پر وہ ایک ایسے اندوہناک تجربے سے دوچار ہوتا ہے جس کی تپش اسے اپنے گرد و پیش ہی سے نہیں اپنے آپ سے بھی بیزار کر دیتی ہے اور وہ کائنات کے ساتھ ساتھ اپنی ذات کو بھی ایک پرائی حقیقت کی شکل میں دیکھتا ہے۔ اس کی ذاتی زندگی اور اجتماعی زندگی کا تفاوت اسے خانوں میں تقسیم کر دیتا ہے اور ان دونوں میں بعض اوقات اسے کوئی اندرونی وحدت نظر نہیں آتی۔ وہ خود سے کٹ جاتا ہے اور یہ محسوس کرتا ہے کہ نہ اس کی خواہش اس کی خواہش ہے نہ اس کا عمل اس کا عمل ہے۔ کائنات میں اپنی مرکزیت کا تصور اسے اب فریب نہیں دیتا۔ وہ خود کو ان اعمال کا غلام سمجھتا جو ہر چند اس سے سرزد ہوتے ہیں، لیکن وہ ان سے کوئی جذباتی سکون حاصل نہیں کر پاتا اور یہ سمجھتا ہے کہ وہ فرد نہیں صرف ایک بے ارادہ و بے اختیار شے ہے۔ دوسرے بھی اس کا تجربہ ایک شے کی طرح کرتے ہیں اور وہ خود بھی اپنا اور دوسروں کا تجربہ شے ہی کی طرح کرتا ہے۔ وہ ہر منظر دوسروں کی آنکھ سے دیکھتا ہے اور ہر آواز دوسروں کے حوالے سے سنتا ہے۔ اس کے حواس پر بھی اس کا قابو نہیں رہا۔ روسو نے اجنبیت کے تصور کی تعبیریوں کی تھی کہ جب عوام یا کسی قوم کی ترجمانی اس کے نائبین کے ہاتھوں میں آ جاتی ہے تو عوام یا قوم تو پس پشت چلی جاتی ہے اور وہ نائبین صرف حکومت کے ترجمان بن کر رہ جاتے ہیں۔ اس طرح پوری قوم اپنے لیے اجنبی اور اپنی نظر میں بیگانہ بن جاتی ہے کیوں اب اس پر جو قوانین حکومت کرتے ہیں وہ اس کے اجتماعی ارادے یا اجتماعی آرزو کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ ایک مختصر حلقے کی آواز بن جاتے ہیں۔ روسو کا خیال تھا کہ شہنشاہیت عوام کی ہو یا ایک فرد کی اس کی قائم مقامی کسی جماعت یا فرد کے حصے میں آ جائے تو اصل ارادہ و اختیار کی ہیئتیں بدل جاتی ہیں۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے مفسر انسانی ارتقا کے لیے خود سے اجنبیت کو ضروری بھی سمجھتے ہیں اور دوسری طرف یہ بھی کہتے ہیں کہ اپنی محنت کے نتیجے یا پیداوار سے ایک تعلق خاطر قائم کرنا چاہیے تاکہ اس احساس پر رفتہ رفتہ قابو پایا جا سکے۔ اس تضاد کی وضاحت کے لیے ایک مارکسی نقاد نے مارکس کے یہ الفاظ نقل کرنے کے بعد کہ "انسان اپنے عمل یا محنت کے

ذریعہ صرف ذہنی ہی نہیں اپنا عملی اظہار بھی کرتا ہے" یہ لکھا ہے کہ جیسے جیسے انسان گردوپیش کی دنیا اور فطرت کو اپنی محنت سے اپنی ضرورت کی اشیا میں ڈھالتا جاتا ہے ان اشیا پر اس کی گرفت بھی کمزور پڑتی جاتی ہے کیوں کہ ہر شے وجود میں آنے کے بعد محض اس کے اختیار کی پابند نہیں رہ جاتی اور اپنے طور پر نمو پذیر ہوتی ہے۔(89)

صنعتی معاشرے میں جو مغرب پر پوری طرح قابض ہو جانے کے بعد مشرق کی طرف تیزی سے اپنے ہاتھ پاؤں پھیلا رہا ہے، سماجی رشتے کا مفہوم درحقیقت صرف ایک مادی رشتے کے دائروں میں گردش کرتا رہتا ہے۔ انسانی وجود کی سالمیت ختم ہو جاتی ہے اور وہ اسی راستے پر چاروناچار چلتا رہتا ہے جو سماجی حقیقتیں اس کے لیے متعین کرتی ہیں۔ ہر راستہ مادی ضرورتوں کے احساس کی منزل سے شروع ہوتا ہے اور مادی ضرورتوں کی تکمیل کے نقطے پر ختم ہو جاتا ہے، ایک دوسری ضرورت کے پیدا کردہ راستے کی طرف اشارہ کر کے۔ یہ صورت حال انسانی وجود کی طرقّی کے پیش نظر سیدھی اور صاف نہیں، انتہائی پرپیچ ہے۔ خصوصی مہارتوں کے اس دور میں نشاۃ الثانیہ کے مکمل انسان کا جو خواب مارکس نے دیکھا تھا اس کی تعبیر کے امکانات معدوم ہو چکے ہیں۔ ہر فرد کے عمل کی بساط محدود سے محدودتر ہوتی جارہی ہے۔ شعور سمٹتا جارہا ہے۔ گہرائیاں وسعتوں پر غالب آتی جارہی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فرد جو کچھ پیدا کرتا ہے وہ سماج کی پیداوار کا ایک چھوٹا سا حصہ ہوتا ہے۔ پیدا شدہ شے کی سالم حقیقت یا مجموعی نقش سے اس کا تعلق اجتماعی ہوتا ہے، ذاتی نہیں۔ اسی لیے یہ تعلق جذبے کی آنچ سے کلیتہً عاری ہوتا ہے۔ کافکا نے اس صورت حال میں اس شے کا زوال بھی دیکھا جو وجود میں لائی گئی اور اس فعال قوت کا بھی زوال دیکھا جو اسے وجود میں لاتی ہے۔ ہر وہ شے جو محض مادی ضرورتوں کی خاطر مادی جبر کے تحت وجود میں آتی ہے انسان کے جذباتی رشتوں کا مرکز نہیں بن سکتی، تاوقتیکہ اس کی نوعیت ذاتی نہ ہو۔ اسی لیے مادی ضرورتوں کی تکمیل کرنے والی اشیا میں بشری عنصر کا فقدان بھی ہوگا۔ اگاسی نے اسی تصور کی بنیاد پر فن میں بشری عنصر کے اخراج کی بحث کو موضوع بنایا تھا۔ اس نے (Dehumanization of Art میں) انسانی مسائل اور جمالیاتی حظ کے روابط پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا تھا کہ بیشتر لوگ جمالیاتی حظ کو اپنے عام ذہنی عمل سے الگ نہیں کر پاتے اور فن کو بھی دلچسپ مسئلوں تک رسائی کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ لیکن کوئی بھی فن پارہ فن کے درجے تک اسی صورت میں پہنچتا ہے جب حقیقت کا عنصر اس میں کم سے کم ہو(90) انسان زندگی میں حقیقتوں کو جس شکل میں دیکھتا ہے فن میں بھی انھیں اسی شکل میں دیکھنا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک زبردست بھول ہے۔ فن حقیقت کا عکس محض ہو تو اس کا پورا عمل میکانکی ہو جائے گا۔ یہاں مسئلہ حقیقت سے زیادہ اس کی نوعیت اور سطح کا ہوتا ہے۔ بالعموم زندگی سے جو حقیقتیں وابستہ نظر آتی ہیں ان کی نوعیت مادی اور عملی ہوتی ہے اور ان کے وجود میں آتے ہی انسان کی ذہنی اور حسی

سرگرمیوں کا طویل سلسلہ آنکھوں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ شاعری ہمیں انسان اور اس کے رشتوں کے بارے میں بھی بہت کچھ بتاتی ہے مگر فن کی شرطیں اور اس کے آداب مانوس حقیقتوں کو بھی ایسی انوکھی شکلیں عطا کر دیتے ہیں جن کی ترجمانی شاعری ہی جیسی نازک اور لطیف ہیئت میں ممکن ہے۔(91) یہ شعری عمل کا جبر ہے جس سے مفر ممکن نہیں اور اس طرح حقیقت کی شکل بگڑتی نہیں، بدل جاتی ہے اشتراکی حقیقت نگاری فن کی جمالیات کو چونکہ سماجی اخلاقیات اور حقیقت کے معیاروں سے متجاوز نہیں دیکھنا چاہتی، اسی لیے فن میں Dehumanization کے تصور سے مارکسی نقادوں کو یہ گمان ہوتا ہے کہ یہ بھی احساس اجنبیت (Alienation) کی طرح ایک مریضانہ رد ہے اور اس کا مقصد بجز اس کے کچھ نہیں کہ انسان سے اس کے وجود کا جمال چھین لیا جائے، اور عوام کی بھری پری شاداب زندگی کی بوقلمونی اور وسعت کی طرف سے آنکھیں بند کر کے انا کے خول میں ساری حقیقت دفن کر دی جائے۔ فنشر نے اس مسئلے کا مارکسی زاویہ نظر سے تجزیہ کرتے ہوئے یہی نتیجہ اخذ کیا ہے کہ جدیدیت کے پرستاروں نے اگاسی کے ایک تصور کی بنیاد پر فن میں وجود کی بنیادیں بالکل منہدم کر دی ہیں اور حقیقت کے اخراج کے بہانے انسان کو فن کے دائرے سے بالکل الگ کر دیا ہے۔ فنشر کا خیال ہے کہ یہ شاعری کو ایک معروضی اور غیر ذاتی رنگ دینے کی کوشش ہے چنانچہ ایک نوع کی شخصیت کشی (92)۔ اس سلسلے میں یہاں کسی تفصیلی بحث کی گنجائش نہیں۔ البتہ ایک سادہ حقیقت کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ یہ کہ شعر گوئی ہو یا تخلیقی اظہار کے دوسرے شعبے، ان میں شخصیت کشی کا سوال اس لیے نہیں پیدا ہوتا کہ ہر تخلیقی تجربہ اپنی ماہیت کے اعتبار سے ذاتی اور انفرادی انسلاک کا حامل ہوتا ہے۔ شعر کے ہر لفظ میں، لہجے میں، آہنگ و اصوات میں، لفظوں کے درمیانی وقفوں میں، وہ ذات بہر صورت موجود ہوتی ہے جو تجربے کو زبان تک لاتی ہے۔

احساس اجنبیت (Alienation) کا مسئلہ ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی جواز سے قطع نظر، ناقابل تنسیخ مادی اسباب بھی رکھتا ہے۔ عہد عقلیت کی سائنسی فکر نے مذہبی عقاید کو زبردست گزند پہنچائی، لیکن انسان کے روحانی مسائل پھر بھی زندہ رہے۔ سائنسی فکر کے ہاتھوں وہ سری اور ماورائی صداقتیں بے حرمت ضرور ہوئیں جن کا رشتہ انسان سے ازلی و ابدی ہے۔ حسن کے اسرار کو بھی سخت صدمے پہنچے، تاہم انسان کا رشتہ نہ خوابوں سے منقطع ہوا نہ ان صداقتوں سے جو مادی اصطلاحوں کی گرفت میں نہیں آتیں۔ اشتراکی حقیقت نگاری کا تصور اس صداقت کا پابند ہے جس کا عملاً تجربہ کیا جا سکے یا یہ کہنا مناسب ہوگا کہ اس کی تگ و دو صرف مشہود صداقتوں تک ہے۔ اسی لیے سائنسی عقلیت مشہود صداقتوں سے ماورا تمام صداقتوں کے وجود ہی سے انکار کرتی ہے۔ لیکن انسانی وجود کی طرح تخلیقی اظہار و عمل کو بھی صرف مادی صداقتوں کے حوالے سے پہنچانا ممکن نہیں۔ سائنسی عقلیت انسان کو صرف ایک ایسی دنیا سے پیمان وفا باندھنے پر مجبور کرتی ہے جس سے اس کے رشتے عقلی اور سماجی ہیں۔ اسی لیے انسان کے

نظام جذبات تک اس کی رسائی نہیں ہو پاتی۔ پھر شاعری کی قدروں کا تعین اگر اجتماعی اور سماجی اصولوں کے مطابق کیا جا سکے تو شاعری بھی ایک قسم کی میکانکیت کا تماشہ بن جائے گی اور جذبہ، وجدان، ذوق اور انفرادی استعداد جیسے تمام الفاظ شعری عمل کی لغت سے خارج ہو جائیں گے۔ اس میں شک نہیں کہ سائنس یا فن یا ٹکنالوجی انسانی فعلیتوں اور ان کے باہمی روابط کا کسی نہ کسی سطح پر اظہار کرتے ہیں مگر ان کی جہت ایک نہیں ہے۔ سائنس اور ٹکنالوجی ہمارے تجربوں پر براہ راست اثر انداز ہوتے ہیں، تاہم ان کے اثرات فن کے نسبتاً پیچیدہ، مبہم اور خاموش اثرات کی بہ نسبت کہیں زیادہ قلیل المیعاد ہوتے ہیں۔ بقول رچرڈس جذباتی اشتہاد ہمیشہ عقلی اور علمی اشتہاد کا تابع نہیں ہوتا اس لیے سائنسی تجربے کے نتیجے میں کسی حقیقت میں عدم ایقان اس بات کا ضامن نہیں ہو سکتا کہ انسان جذباتی اعتبار سے بھی اس حقیقت میں یقین سے کنارہ کش ہو جائے۔ اگر انسان یقین کی ان دونوں نوعیتوں کے امتیاز کو سمجھنے سے خود کو قاصر محسوس کرنے لگے تو اسے شاعری کو الوداع کہہ دینا چاہیے (93) لیکن سائنسی عقلیت، اس امتیاز کے وجود کو تسلیم نہیں کرتی اور اشتراکی حقیقت نگاری اگرچہ اس امتیاز سے انکار نہیں کرتی، جب بھی وہ ایک کو صحت اور دوسرے کو مرض کی دلیل کہہ کر مسئلے کو حل کرنے کے بجائے جوں کا توں چھوڑ دیتی ہے۔ پرولتاری اور بورژوا کی تقسیم کا پیمانہ بھی یہی ہے۔ اشتراکی حقیقت نگار چونکہ لفظ بورژوا کا استعمال ایک مخصوص سیاسی اور سماجی تناظر میں کلمۂ بد کے طور پر کرتے ہیں، اس لیے جذباتی اشتہاد کی ہر نوعیت ان کے نزدیک (مادی تصدیق سے محرومی کی صورت میں) ایک مرض کا اظہار ہوئی کیوں کہ اس کا تعلق فن کے بورژوا تصور سے ہے۔ لیکن مجبوری یہ ہے کہ فن بالطبع عقلی اور علمی اشتہاد کے خطوط پر اپنی راہ عمل کا تعین کرنے سے گریزاں ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کی قدریں بالآخر اشرافی ہو جاتی ہیں۔ ہربرٹ ریڈ تو یہاں تک کہتا ہے کہ جمہوریت کے مقاصد فن کے دشمن ہوتے ہیں کیوں کہ فن کی تخلیق و تقویم کی صلاحیت ایک مختصر حلقے کا حصہ ہوتی ہے۔ (94) سماج اور جمہوریت کا معیار عظمت فن کی عظمت کا معیار نہیں ہوتا۔ سیاست اپنے معیار قایم کرتی ہے۔ فلسفی اور شاعر اور فن کار کے الگ معیار ہوتے ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ کسی عہد کی اعلیٰ ترین ثقافت اور فن یا شاعری کے معیار ہمیشہ یکساں نہیں ہوتے ورنہ غالبؔ کو کبھی ذوقؔ کی ہمسری یا ان پر برتری کا خیال نہ آتا۔ ایک ہی عہد اور معاشرے میں بھی دو افراد کے تخلیقی مزاج و معیار میں واضح فرق موجود ہوتا ہے۔ سچی، معنی خیز اور ذاتی تجربوں سے وفادار شاعری عام ذہن کی سطحیت اور پریشاں نظری کے دائرے سے نکل کر ادراک و اظہار کی ایک بلند تر سطح کی طالب ہوتی ہے۔ سچا شاعر عوام کے گندہ خیالات کو موضوع نہیں بناتا۔ یہ کام صحافت اور سیاست داں کرتے ہیں۔ شاعر گرد و پیش کی دنیا میں سانس لیتا ہے اور اسی عالم میں اجنبی دنیاؤں کا سفر بھی کرتا ہے اور جب اس مہم سے واپس آتا ہے تو اس کا دامن انوکھے خزانوں سے معمور ہوتا ہے۔ وہ زندگی کا ایک نیا شعور، حقائق کا ایک انوکھا احساس اور باطن کی دنیا کا ایک

متحرک اور غیر متوقع پیکر ساتھ لاتا ہے۔ اسی لیے اس کے عمل کی پیچیدگی اور نتائج عام انسانوں کے لیے صحافیوں اور سیاست دانوں کے افکار و اقوال کی طرح سادہ اور سہل اور قابل یقین نہیں ہوتے، اور یہی وجہ ہے کہ مانوس فضاؤں میں بھی وہ خود کو تنہا پاتا ہے اور اس کی بصیرت قدم قدم پر اسے جانے پہچانے مظاہر سے متصادم کرتی ہے۔

تخلیقی تنہائی کا احساس بھی اجنبیت (Alienation) کی ایک شکل ہے جس کے نشانات فنی اور تہذیبی ارتقا کے ہر دور میں ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔ معاصر عہد کی معاشرتی ابتری، سماجی معیار اور فنی معیار کے لحظہ بہ لحظہ فزوں تر ہوتے ہوئے تفاوت، ماس میڈیا اور ماس کلچر کے شور، لسانی اور فنی تربیت سے عام بے نیازی، خصوصی مہارتوں کے چلن کی وجہ سے علوم و افکار کی خانہ بندی، سیاست کے دراز ہوتے ہوئے دست و بازو، افادیت زدگی کے بڑھتے ہوئے مرض اور سائنسی عقلیت کی بے حجابی نے تخلیقی تنہائی کے احساس میں شدت اور اضافے کی مزید صورتیں پیدا کردی ہیں۔ ٹکنالوجی نے فن کے بنیادی جوہر کو باطل کردیا ہے۔ پلاسٹک آرٹ، فلم، ٹیلی وژن، ریڈیو نے جمالیاتی فیصلوں کی بنیادیں تبدیل کردی ہیں۔ فی الواقع ماس میڈیا اور ماس کلچر جمالیات کے بجائے سماجی مطالعے کا موضوع ہے۔ ماس میڈیا کی یکسانیت اور تکرار ذہنوں کو اس حد تک کند کردیتی ہے کہ کچھ عرصے بعد بجز تبدیلی کے، وہ کسی اور تقاضے کا اظہار نہیں کرتے۔ (Pop Art) نے فن اور اشتہار بازی کی حد فاصل عبور کرلی ہے اور Op Art فن اور سائنسی علامات کے مابین ایک مصنوعی اور غیر تخلیقی رشتہ قائم کررہا ہے۔ یہ نہ سائنس کی خدمت ہے نہ فن کی۔ اس طرح اشتراکی حقیقت نگاری شاعری میں جس حقیقت پسندی کو راہ دینا چاہتی ہے وہ فن کو غیر فن بنادیتی ہے۔ مارکوزے نے عقلی فن (Rational Art) کی اصطلاح کے ذریعہ جادو اور سائنس کے درمیانی فاصلے کو ختم کرنے کی وکالت کی تھی اور اسی کے ساتھ ساتھ اشتراکی حقیقت نگاری کے مروجہ معیاروں کی تنقید بھی۔ لیکن یہ مسئلہ اب تک حل نہ ہوسکا کہ فن کو اگر کلیتاً عقلی استدلال کے حوالے کردیا جائے تو تخلیقی عمل کی نوعیت کیا رہ جائے گی۔

مارکسی نقاد جدیدیت کو اس بات کا قصور وار ٹھہراتے ہیں کہ اس نے نئی شاعری میں احساس اجنبیت (Alienation) کو عام کرکے انسان کو، جو اس کائنات کا معمار حقیقی ہے، اپنا موضوع بنانے سے انکار کا ارتکاب کیا ہے (95) ایسا فن جو مادی حقیقتوں سے مربوط مسائل کا احاطہ نہیں کرتا اور محض ''اپنے آپ تک'' محدود ہوتا ہے اس کا مقصد سماجی ترقی پر پردے ڈالنا ہے تاکہ بورژوا مفادات کا تحفظ ہوتا رہے۔ مارکسی نقاد اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ (Dehumanization) کے تصور نے جو Alienation کا زائیدہ ہے، انسانی انا کی بنیادیں منہدم کردی ہیں۔ اس نظریے کی تردید کا پہلو خود اس تصور میں موجود ہے کہ جو فن اپنے آپ تک محدود یعنی اپنی انفرادیت کی حفاظت کرتا ہے، اس سے انسانی انا کی بنیادیں کیوں کر منہدم ہوسکتی ہیں۔

اگر انسانی انا سے مراد صرف اجتماعی انا ہے تو اس کے اثبات کے لامحدود وسائل کی موجودگی میں فن کے ایک مبہم تصور سے اسے کیوں کر نقصان پہنچ سکتا ہے؟ یہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ Dehumanization کی ذمے داری فی الواقع ماس میڈیا یا ادب کے افادی تصور کے سر آتی ہے جس نے انسان کو ایک وسیلۂ کار یا بے اختیار و ارادہ شے بنا کر اسے بشری صفات سے محروم کر دیا ہے اور اجنبیت (Alienation) کے احساس کو جنم دینے کا ذمہ دار وہ معاشرہ ہے جو انسانی جذبات کا احترام نہیں کرتا اور اپنے مقاصد کی خاطر اس کی انفرادیت سے ہر لحظہ برسرِ پیکار رہتا ہے۔

نئے معاشرے کے ساتھ اپنی دنیا میں اجنبی (Alienated) انسان کا ظہور اور وہ تمام الجھنیں جو اس کے ساتھ رونما ہوئی ہیں، ان کا اثر اس عہد کی پوری ذہنی زندگی پر پڑا ہے۔ افکار و اقدار میں یہ سارا انتشار ان ہی الجھنوں کی دلیل ہے۔ اشتراکی حقیقت نگار اس درجہ واضح مادی شہادتوں کے بعد بھی اس مسئلے کے وجود کو فرضی کہتے ہیں۔ جیسا کہ کچھ پہلے عرض کیا گیا تھا، یہ مسئلہ نوعی اعتبار سے سماجیات کا موضوع ہے۔ اس لیے یہاں اس شعبے کے ایک ممتاز عالم کی رائے نقل کرنا غلط نہ ہوگا۔ رائٹ مل نے "عمرانیاتی تخیل" میں اجنبیت کے مسئلے پر اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "مجھے کسی ایسے خیال، موضوع یا مسئلے کا علم نہیں جس کی جڑیں کلاسیکی روایت میں اس درجہ گہری ہوں جس طرح اجنبیت کے مسئلے کی جڑیں عصرِ جدید کی ذہنی روایت میں پیوست نظر آتی ہیں۔(96) رائٹ نے یہ بھی کہا ہے کہ اجنبیت کے احساس نے انسان کو جس الجھن میں مبتلا کیا ہے، اس کے باعث نہ صرف یہ کہ اس کے تعقل میں کمی پیدا ہوئی ہے، بلکہ یہ بھی ہوا ہے کہ اس کے ایک آزاد انسان کی حیثیت سے زندگی گزارنے کے امکانات بھی کمزور پڑے ہیں اور وہ آزادی اور تعقل دونوں کی قدر و قیمت سے بے خبر ہو گیا ہے۔ وہ ذہنی اور تہذیبی دونوں سطحوں پر زوال کا شکار ہوا ہے اور گرچہ تکنیکی ترقی کے باعث روز مرہ کے کام آنے والی مشینوں اور سہولتوں کا ذخیرہ بہ ظاہر اس زوال کا حجاب بن جاتا ہے، تاہم، وہ لوگ جو ان سہولتوں اور مشینوں کی ایجاد کرتے ہیں، کچھ اور سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتے۔ (97) یعنی مسئلہ گھوم پھر کر مانوس حقیقتوں سے جذباتی رشتے کے فقدان تک آ جاتا ہے۔ اسی لیے ٹکنالوجی کی ترقی یا مادی کمال کو انسانی خصائص یا انسانی عظمت کا واحد معیار کہنا اور سمجھنا غلط ہے۔ مشینوں نے انسان کو بھی مشین صفت آدمی بنا دیا ہے جو دیکھے ان دیکھے اشاروں پر حرکت کرتا ہے اور بغیر کسی جذباتی حرارت اور لگن کے مادی زندگی کے سوالات کو حل کرنے میں مصروف رہتا ہے اور اس کی ساری توانائیاں اسی جد و جہد میں ختم ہو جاتی ہیں۔ نتیجتاً وہ دنیا سے بھی بیزار ہوتا ہے اور اپنے آپ سے بھی۔ مستقبل کے امکانات کی حلاوت اس کے حال کی تلخیوں کو کم نہیں کرتی۔ وہ ان تمام تصنعات سے دامن بچا کر ایک فطری زندگی کی طرف مراجعت کی جستجو کرتا ہے جہاں ذات اور کائنات کے مابین اجنبیت کی کوئی دیوار حائل نہ ہو اور جہاں وہ

اپنے وجود کی رفاقت کا تجربہ حاصل کر سکے۔ یہ رویہ وقت کے سیل رواں کو الٹی سمت موڑنے کی طفلانہ خواہش نہیں، بلکہ تاریخ کی غلط روی اور نامرادی کے خلاف ذہن اور جذبے کی آواز ہے۔ گنس برگ اپنی معروف نظم "امریکہ" میں کہتا ہے:

امریکہ تم کب فرشتہ صفت بنو گے۔
تم کب اپنے کپڑے اتارو گے
تم کب اپنے آپ پر قبر سے نگاہیں ڈالو گے
تم کب اپنے دس لاکھ ٹراٹسکی پرستوں کے لائق بنو گے
امریکہ تمہارے کتب خانے آنسوؤں سے معمور کیوں ہیں
امریکہ تم اپنے انڈے ہندستان کب بھیجو گے
میں تمہارے مجنونانہ مطالبات سے تنگ آچکا ہوں
میں کب سر بازار جا کر اپنے حسین (حقیقی) چہرے کے ساتھ
وہ کچھ خرید سکوں گا جس کی مجھے ضرورت ہے
امریکہ بالآخر یہ تم ہو اور تم ہو اور میں ہوں جو مکمل ہیں۔
نہ کہ کل کی دنیا
تمہاری مشینیں مجھ پر بار بن گئی ہیں۔
تم نے مجھے درویش بننے کی آرزو پر مائل کیا ہے
(لیکن) اس جحت کو طے کرنے کی کوئی اور صورت ہونی چاہیے۔

اس مسئلے کے حل کی "خاطر کسی اور" صورت کی جستجو" نئے انسان کی اس مجبوری کا اظہار ہے کہ وہ نہ تو صرف ماضی کو دارالاماں بنانے پر آمادہ ہے نہ حال کی گرفت سے آزاد ہونے پر قادر۔ وہ صنعتی زندگی اور اپنی انفرادی جذباتی زندگی میں ایک سچے تعلق کا متلاشی ہے۔ وہ حقیقت کو خوابوں سے اتنا مختلف اور تعقل کو تخیل سے اس درجہ بے نیاز نہیں دیکھنا چاہتا۔ وہ مادی زندگی (امریکہ) اور روحانی زندگی (ہندستان) میں ایک توازن کا طلب گار ہے۔ "وہ کل کی دنیا" کے بجائے آج کی دنیا میں اپنے مسائل کا حل چاہتا ہے کیوں کہ اس کی حقیقی دنیا یہی ہے اور اس کے لیے بنیادی حقیقت اس کی ذات اور اس ذات سے وابستہ کائنات ہے۔ اس میں قلندری کی لہر جاگتی ہے لیکن وہ اس لہر کو اپنے درد کا درماں نہیں سمجھتا۔ وہ شہر سے بیزار ہے لیکن شہروں کو جنگل بنانے کے بجائے ان میں جنگلوں کی پاکیزگی، وقار اور سکون دیکھنا چاہتا ہے۔ اسے کتابیں روتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں کہ الفاظ اب بے اثر

ہو گئے ہیں۔ پابلو نرودا کے مجموعے "سلاخیں توڑنے والے کو بیدار ہونے دو" کے مقدمہ نگار نے نرودا کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "نرودا نے ایک مرتے ہوئے سماج میں زندہ فن کی تخلیق کی ہے۔" خود نرودا نے اس مجموعے کے آغاز میں "زندگی کی طرف ہمارا فرض" کے عنوان سے شاعر کے سماجی منصب کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "ایک پورے انحطاط پذیر نظام نے ثقافت کے میدانوں پر زہریلی گیس کے بادل پھیلا دیے ہیں اور ہم میں بہت سارے لوگوں نے، اپنی حماقتوں کے باعث اس فضا کو سانس لینے کے اور زیادہ ناقابل بنا دیا ہے جو صرف ہمارے لیے نہیں، بلکہ سب کے لیے ہے۔ صرف آج کے لوگوں کے لیے نہیں، بلکہ ان کے لیے بھی ہے جو آئندہ آئیں گے۔" (98) یعنی معاشرے کی اس صورت حال کا اعتراف نرودا نے بھی کیا ہے جو اجنبیت (Alienation) کے احساس کو حرکت دیتی ہے اور جسے جدیدیت ایک حقیقی المیے کی شکل میں دیکھتی ہے۔ اس طرح یہ خیال کہ اجنبیت کا مسئلہ فرضی ہے یا ذہنی بیماری کا نتیجہ، ایک جیتی جاگتی حقیقت سے روگردانی کے مترادف ہے۔ البتہ نرودا چوں کہ مارکسی فلسفے سے نظریاتی وابستگی رکھتا تھا، اس لیے، اس نے معاصر صورت حال کی طرف اشارے میں اعتماد اور مستقبل کی تعمیر کے اس جذبے کو بھی ملحوظ رکھا، جس کے اسباب اشتراکی جدوجہد فراہم کرتی ہے۔ نئی شاعری میں کسی معینہ نظریے سے لاتعلقی اور معینہ نصب العین پر عدم اعتماد کے باعث فکری سطح پر وہ تشکیک کارفرما نظر آتی ہے جو آج کی دنیا کے خواب کی جگہ اس کی حقیقت سے منسلک ہے۔ یہ تشکیک جدیدیت یا نئے شعرا کا ہی نہیں بلکہ نئی دنیا کا مزاج ہے۔ رسل نے کہا تھا "اس وقت اور آئندہ بھی کچھ عرصے تک دنیا تشکیک کا شکار رہے گی۔" خود نوشت کی تیسری جلد کے خاتمے پر اس نے یہ بھی لکھا تھا کہ "اشتراکیت کی طرح قطعی اور ادعائی پیغامات کے ذریعہ لوگوں کو متاثر کر لینا نسبتاً آسان ہے لیکن میں اپنے طور پر یقین نہیں کر پاتا کہ آج انسان کو کسی قطعی اور مطلق شے کی ضرورت ہے۔ نہ ہی میں اپنی ذہنی آمادگی کے ساتھ کسی ایسے ادھورے نظریے پر ایمان لا سکتا ہوں جو انسانی زندگی کے محض کچھ حصوں یا پہلوؤں سے متعلق ہو۔" (99) اشتراکی حقیقت نگاری نے زندگی کی ادھوری صداقتوں کو پوری زندگی سمجھ لیا اور دوسری طرف شاعری سے یہ مطالبہ کیا کہ وہ "تمام نسل انسانی کو غلامی، استحصال، خوف اور فاقہ کشی سے نجات دلائے" اور اسے یہ بشارت بھی دے کہ نجات کی یہ راہ اشتراکیت کی مدد سے اس زندگی میں سب کو مل جائے گی۔" (100) اس طرز فکر سے معاشرے کو جو بھی فائدے حاصل ہوئے ہوں وہ تاریخ اور سماجی علوم کا موضوع ہیں، البتہ ادب پر اس نے جو اثرات ڈالے وہ ترقی پسند تحریک کی روایت اور اس کے نتائج کی روشنی میں بخوبی دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس باب میں اس روایت کی بنیادوں کا سراغ لگانا مقصود تھا اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی واضح کرنا تھا کہ جدیدیت کن اسباب کی بنا پر اس روایت سے خود کو الگ کر لیتی ہے۔

ان مباحث سے مجموعی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری نہ اس ذہنی رویے سے مماثلت رکھتی

ہے جس کا اظہار نئی شاعری میں ہوا، نہ ان تخلیقی معیاروں کو قابل لحاظ سمجھتی ہے جو جدیدیت سے وابستہ ہیں۔ اسی لیے اشتراکی حقیقت نگاری اور جدیدیت میں کسی نقطۂ اتصال کی جستجو لاحاصل اور نئی شاعری کو ترقی پسند شاعری کی توسیع سمجھنا نئی شاعری کے مزاج اور جدیدیت کے نظام افکار سے بے اعتنائی کی دلیل ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جدیدیت چونکہ ادبی مسائل میں فیصلے کا آخری حق ادبی معیاروں کو دیتی ہے اس لیے ترقی پسند شاعری کے بعض ایسے حصے بھی اس کے لیے یقیناً قابل قبول ہوں گے جو اشتراکی حقیقت نگاری کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی نظریے اور مارکسی جمالیات کے حدود کو عبور کر کے ایک نئی اور تازہ کار فنی وحدت کا مظہر بن گئے ہوں اور اپنے ثبات کے لیے کسی بیرونی سہارے کے محتاج نہ ہوں۔

حواشی اور حوالے

1. J.Bronowski : The Identity of Man,Pelican Books.P.106

2. The Twenties,P.xi

3- اس انتہا پسندی کی عبرت ناک مثال پراودا کی ایک رپورٹ ہے جس میں کسی روسی شاعر کے حوالے سے یہ بات کہی گئی ہے کہ ایک متناسب الاعضا اور خوب صورت لڑکی کے مقابلے میں، جو زیادہ بار اٹھانے کی طاقت نہ رکھتی ہو، وہ بدہیئت اور حقیر عورت حسین تر ہے جو کارخانوں میں اس سے زیادہ محنت کر سکتی ہو۔ (بحوالہ السٹریٹیڈ ویکلی آف انڈیا، اکتوبر 73، پوگاپ پنڈت شیو شرما کا مضمون)

4. Jagues Maritain : The Responsibility of the Artist, New York,1958,P.69/70

5. Ernst Fischer : The Necessity of Art, Penguine Books, 1963,P.8

6. Ibid,P.68

7. Howard Fast: Literature And Reality,P.P.H., Bombay,1952,P.20

8. A. Yegorov: Progressive Development in the Arts, in: Art And Society, Progressive Publishers,Moscow,1968,P.292

9. Marx & Engels : Collected Works,Vol.12,Russian Edition,P.737/38.

10. A. Zis: The Non- Interchangeability of the Arts,in: Art And Society,P.259

11- اب یہ بات بھی واضح ہو چکی ہے کہ لینن کا طرف دار ادب کا تصور فی الواقع ادب کے لیے نہیں تھا۔ لوکاچ

نے" فن اور سماج" (اشاعت 1967ء کے پیش لفظ میں کریپس کایا کے حوالے سے لکھا ہے کہ لینن کا طرفدار ادب کا تصور پارٹی لٹریچر سے متعلق تھا۔ اس کا اطلاق ادب پر کرنا غلط ہوگا کیوں کہ بقول کریپس کایا لینن نے یہ اصطلاح ادبی اصطلاح کے طور پر استعمال ہی نہیں کی تھی۔ لوکاچ کے الفاظ یہ ہیں:

"لینن کی بیوہ اور رفیق کریپس کایا نے اس بات کی گواہی دی کہ یہ مضمون (جو لینن نے 1905ء میں پارٹی پریس کی اصلاح کے لیے جانبداری کے موضوع پر لکھا تھا) جس کا حوالہ اکثر دیا جاتا ہے، اس لیے نہیں لکھا گیا تھا کہ اس کا اطلاق ادب پر کیا جائے۔ اسی زمانے کا ایک اور مضمون ایک بنیادی معنویت کے سوال اور اشتراکی حقیقت پسندی سے متعلق ہے۔ یہاں بھی ایک ایسے مقصد کا اظہار ہوتا ہے جس نے میری بعد کی تحریروں میں ایک اہم رول انجام دیا۔ یعنی معاصر بورژوا ادب میں ہمارے ادیبوں کی امداد کا وہ میلان جو اس وقت سامنے آتا ہے جب (ادب کے) سرکاری نظریے کے تحت سچی فنی تخلیق کی راہ سے ادیبوں کو ہٹانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ میں نے ہمیشہ اس مقصد کو شبہے کی نظر سے دیکھا اور اس کا اظہار کرتا رہا کہ سوشلسٹ ادب کو صحیح راستہ اسی صورت میں مل سکتا ہے جب وہ فن میں ڈوب کر حقیقت تک پہنچے۔ ادب کے لیے جتنی مہلک مغربی فیشن کی نقالی ہو سکتی ہے اتنا ہی مہلک خود کو مسلک پرستانہ ادعائیت کی غلامی میں دے دینا بھی ہوگا۔

(دی نیو ہنگیرین کوارٹرلی شمارہ نمبر 47، 1972ء ص 49/50)

لوکاچ پر خصوصی اشاعت

12- بحوالہ سجاد ظہیر: روشنائی بار اول 1959ء ص 131

13- روشنائی ص 132/33

14- روشنائی ص 90/91

15- انجمن ترقی پسند مصنفین، آندھرا پردیش کے افتتاحی جلسے کی رپورٹ، پیام حیدرآباد، ستمبر 1970ء ص 45/46

16. Plekhanov : Art And Social Life,P.P.H.,Bombay,1953,P.9/10 (intro.)

17. Ibid,P.209/233

18. Ibid,P.233/234

19. Marx & Engels : Manifesto of the Communist Party, Moscow,

20. Art And Socety, P.14/15

21. Ibid, P.194

22. Ibid,P.271/72

23. Literature And Reality, P. 77/79

24. Gorki: On Literature, Foreign Languages Publishing House, Moscow,P.37/77

25. Literature And Reality, P.84

26. On Literature, P.33/34

27. Herbert Marshall :Mayakovsky And His Poetry(E.d.) Bombay,1955,P.194/195

28. George Thomson : Marxism And Poetry, P.P.H.,New Delhi, 1954,P.12/26

29. Ibid, P.81/82

30- "قوت متخیلہ کوئی شے بغیر مادہ کے پیدا نہیں کر سکتی بلکہ جو مصالحہ اس کو خارج سے ملتا ہے اس میں وہ اپنا تصرف کر کے ایک نئی شکل تراش لیتی ہے۔ جتنے بڑے بڑے نامور شاعر دنیا میں گزرے ہیں وہ کائنات یا فطرت انسانی کے مطالعے میں ضرور مستغرق رہے ہیں۔ جب رفتہ رفتہ اس مطالعے کی عادت ہو جاتی ہے تو ہر ایک چیز کو غور سے دیکھنے کا ملکہ ہو جاتا ہے اور مشاہدوں کے خزانے گنجینۂ خیال میں خود بخود جمع ہونے لگتے ہیں۔"

حالی: مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی) مکتبہ جدید، لاہور 1953ء ص138

31- مکاتیب حالی (مرتبہ محمد اسمٰعیل پانی پتی) اردو مرکز لکھنؤ 1950ء ص61

32- مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی) ص372

33- بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (خلیل الرحمٰن اعظمی) انجمن ترقی اردو ہند 1972ء ص101/107

34. David N. Margoliés: The Furction of Literature, (A Study of Cristopher Caudwell's Aasthetics) New York,1969,P.61/62/62

35. Ivan Astokhov: The Relationship Between An Object And

Aesthetic Feeling, in:Problems of Modern Aesthetics, Progressive Publishers, Moscow,1969,P.178.

36. Quoted from, Plekhanov's Art And Social Life,P.49

37. Marxism And Poetry, P.22

38- سردار جعفری: ترقی پسندی کے بنیادی مسائل، بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص 110/109

39. Illusion And Reality, P.30

40. The Function of Literature,P.86

بخارن کا خطبہ 1935ء میں انگلستان میں منظر عام پر آیا تھا۔

(Problems of Soviet Literaturel Reports and Speeches at the first Soviet writers' congress)

کاڈویل نے Illusion And Reality کے ماخذ میں اس کا ذکر کیا ہے۔

41- فلسفے کا نیا آہنگ ص 161/92

42. T.S. Eliot: Selected Prose, Penguine Books,1963,P.96

43. Art And Social Life. P.210

44- سردار جعفری: ترقی پسند ادب انجمن ترقی اردو ہند 1957ء ص 23

45. Y.Yakovlev: Art And Myth-Making, in : Art And Society,P.155

46. A.Yegorov: Progressive Developments in the Arts, Ref.Ibid,P.293/99.

47. Marx & Engels: Literature And Art, Bombay,1956,P.37

اینگلز کے الفاظ یہ ہیں:

Balzac, whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas, part, present,or future,gives in his"Comedie Humaine" a most wonderfully realistic history of French Society, describing, chronicle fashion, almost year by year from 1816 to 1848, the ever- increasing pressure of the rising

bourgeoisie upon the society of nobles that established itself after 1815 and that set up again, as far as it could (tant bien gue mal) the standard of the vielle politesse franscaise Old French manners)

48. Paul Lafargue, Ref.Ibid,P.122/23.

49. On Literature, P.31

50. Art And Society, P.300.

51. Quoted from Edmund Wilson: The Triple Thinkers, Pelican Books,1962, P.222/223.

52. Marx & Engels: Literature And Art, P. 126/27.

53. Wilhelm Liebknecht, Ref. Ibid,P.125

54. Problems of Modern Aesthetics,P.287

55. Ibid,17.

سردار جعفری نے فیض کی نظم " صبح آزادی پر اس لیے اعتراض کیا تھا کہ اس میں ایک لفظ معنی کی کئی جہتوں سے مربوط ہے۔ جوش ملیح آبادی شعر میں ایک سے زیادہ معنی کے امکان کو شاعر کا عجز بیان تصور کرتے ہیں۔ نئی شعری روایت میں نئی شاعری اور جدیدیت کے جمالیاتی تصورات کی بحث میں اس مسئلے پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے۔

56. Marx & Engels: Literature And Art, P.52/50

57. Lucaks :The Meaning of Contemporary Realism, London,1969,P.9

58. Naum Gabo : Constructive Realism,in:Science,Faith and Man,p.195/205

59. Marx & Engels: Literature And Art,P.32

60. Ibid,P:44

61. Ibid, P.39

62- یہ اقتباس ادب اور فن پر مارکس اور اینگلز کی تحریروں پر مشتمل اس ایڈیشن میں شامل نہیں کیا گیا ہے جو انٹرنیشنل پبلشرز نے 1952ء میں شائع کیا تھا۔ بظاہر یہی اندازہ ہوتا ہے کہ اس سے چونکہ ترقی پسند تحریک اور اشتراکی حقیقت نگاری کے اصل الاصول کی نفی ہوتی ہے اس لیے یہ حصہ حذف کر دیا گیا۔ ایڈمنڈ ولسن نے "مارکسزم اور ادب" کے عنوان سے اپنے مقالے میں یہ جملے نقل کیے ہیں اور ان کے مضمرات سے بحث کی ہے ملاحظہ ہو The Triple Thinkers ص 223

63- بحوالہ ایضاً ص 224

64- حوالہ آل احمد سرور کے مقالے "لینن کا اثر اردو ادب پر" سے ماخوذ ہے۔ 1970ء میں ساہتیہ اکیڈمی نئی دہلی کی جانب سے منعقدہ لینن سمینار میں یہ مقالہ پڑھا گیا تھا۔ چوں کہ اس مقالے میں لینن کے ادبی معیاروں پر آزادانہ نظر ڈالی گئی تھی اس لیے سجاد ظہیر نے کمیونسٹ پارٹی کے ترجمان حیات میں اس پر سخت اعتراضات کیے تھے۔ ان کے اعتراضات کی بنیاد فی الواقع یہ غلط نظری تھی کہ لینن کے اثرات کا جائزہ لینے میں مقالہ نگار نے اشتراکیت کے سماجی مقصد اور ادب کے مخصوص طریق کار اور مقصد کے فرق کو نظر انداز کر دیا تھا۔

65. Lenion: Articles on Tolstoy, Moscow,1951,P.9

66. Lenin : On Art And Literature,Ed. by : Lunacharsky, Banaras, 1943,P.42/43

67. The Speeches and Writings of CheGuavera, Ed. By: John Geras, Panther Edition,P.548

68. Against Interpretation, P. 64

64- مان نے یہ تقریر بی بی سی لندن کے ایک خصوصی پروگرام کے تحت نشر کی تھی۔ تقریر کا پورا متن ہیکل ایم بلاک اور ہرمن سیلنگر کی تالیف The Creative Vision میں شامل ہے (اشاعت نیویارک 1960ء ص 97/100)

71. Marx & Engels : Literature And Art,P.128.

72. Hazet E. Burnes: Humanistic Existentialism,University of Nabraska Press,1959,P.36

73. Ibid,P.14

74. Quoted from: The Soviet Cultural Scene Illustrated Weekly of India , May 27,1973,P.35

75- بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص 111

76- خلیل الرحمٰن اعظمی: جدید تر غزل (مضمون مشمولہ: جدیدیت اور ادب، مرتبہ آل احمد سرور، اگست 1929ء ص 249/50

77- بلراج کومل: جدید اردو نظم: کچھ پہلو، بحوالہ ایضاً ص 321/22

78- وحید اختر: فلسفہ اور ادبی تنقید، نصرت پبلشرز، لکھنؤ 1972ء، ص 140

79- عمیق حنفی: شعلے کی شناخت، کتاب، لکھنؤ دسمبر 1966ء، ص 45

80. Shakespeare in not merely no genius, but is not even " an average author" Shakespeare might have been whatever you like, but he was not original or interesting, and his tendency is of the lowest and most immoral-Tolstoy.
Quoted from George Orwell: Shooting An Elephant and other Essays, pub. Secker & Warburg: 1953,P.34/35

81. Jean Maria Domenash: in the Time of India,New Delhi,Dated: 1.7.1973.

82. George Orwell: Collected Essays, London,1961,P.138

83- سردار جعفری: ترقی پسند ادب ص 67/69/70

84- ایضاً ص 83

85. Art And Society,P.292

86. Renato Poggioli: The Theory of Avantgarde, Harvard University Press,1968,P.87/88

87. Modern Poets on Modern Poetry,Ed.By: James Scully, Fontana Library Edition,1966,P.185/86

88. The Necessity of Art,P.81/89/90

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی چند مطبوعات

نوٹ: طلبہ واساتذہ کے لیے خصوصی رعایت۔ تاجران کتب کو حسب ضوابط کمیشن دیا جائے گا۔

ISBN-81-7587-079-6

क़ौमी काउन्सिल बराए फ़रोग़-ए-उर्दू ज़बान

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

National Council for Promotion of Urdu Language
West Block-1, R.K. Puram, New Delhi-110066